رولان كولين

حكايات سوداء من الغرب الأفريقى

شهادات كُبرى في الإنسانية

تقديم: ليو بولد سيدار سنجور — تعقيب: جان بيير جاكمان

ترجمة: توحيدة علِى توفيق — مراجعة: سهير فهمى

المركز القومى للترجمة

2621





كان ليوبولد سنجور أستاذًا لرولان كولين، الذى دخل مدرسة فرنسا وراء البحار عام 1948، ليواكب تصفية الاستعمار من الداخل. وبتوجيه منه كتب أطروحة تحت عنوان: "حكايات سوداء من الغرب الأفريقى"، وهو عمل رائد، نشرته دار بريزانس أفريكين عام 1957، بهدف الاعتراف بنبالة الأدب الشفاهى الأفريقى.

وقد أستقبل كعمل أدبى مرجعى، ونفد منذ سنوات عديدة، وأُعيد دار إصداره فى اللحظة التى تعقد فيها مناقشات حاسمة حول الحق فى الهوية، والتنوع الثقافى.

والكتاب مثلما يقول ج. ب. جاكمان: "إن ما يدهش هو وعى الباحث، وهذه الموهبة من التعاطف والود مثل نظرة داخلية تتدفق حتى الذروة داخل الأشياء لا منظورة بل ناظرة" لتقدم وحدها الرؤية فى أعماقها.

تصميم الغلاف: هانى الشناوى

حكايات سوداء من الغرب الأفريقي

شهادات كُبرى في الإنسانية

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2621
- حكايات سوداء من الغرب الأفريقى: شهادات كبرى فى الإنسانية
- رولان كولين
- ليوبولد سيدار سنجور
- جان بيير جاكمان
- توحيدة على توفيق
- سهير فهمى
- اللغة: الفرنسية
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:
LES CONTES NOIRS DE L'OUTEST AFRICAIN
Par: ROLAND COLIN

شارع الجبلاية بالأوبرا– الجزيرة– القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

حكايات سوداء من الغرب الأفريقي

شهادات كُبرى في الإنسانية

تـــــــــــأليف : رولان كـــــــــــولين

تقـــــــــــديم : ليوبولد سيدار ســـنجور

تعقيـــــــــــب : جـــان بييـــر جاكمان

ترجمـــــــــــة : توحيـــدة على توفيق

مراجعـــــــــــة : ســـــــهير فهمـــــى



2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

كولين، رولان
حكايات سوداء من الغرب الأفريقـي: شـهادات كُبـرى فـي الإنسانية، تأليف: رولان كولين، تقديم: ليوبولد سيدار سنجور، تعقيب: جان بيير جاكمان، ترجمـة: توحيـدة علـى توفيـق، مراجعة: سهير فهمى
ط ١ – القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٦
١٩٢ ص، ٢٤ سم
١ – الأدب الأفريقى – تاريخ ونقد
(أ) سنجور، ليوبولد سيدار (مقـدم)
(ب) جاكمان، جان بيير (معقب)
(جـ) توفيق، توحيد علي (مترجم)
(د) فهمي، سهير (مراجع)
(هـ) العنوان ١٩٦,٩

رقم الإيداع ١١٦٤١ / ٢٠١٦

الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978-977- 92 - 0700- 1

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

إهداء

إلى ماريج آر روز

جدتي البريتونية التي فتحت لي أبواب مملكة الحكاية،

وإلى أنجالي وأحفادي الذين تنفسوا العطر،

وإلى رينيه، رفيقة كتابتي الأولى.

تمهيد

الشفاهية الأدبية الأفريقية
من الصور الأولية إلى رهانات الحاضر

كنت تلميذاً في "المدرسة الوطنية لفرنسا وراء البحار"، التي كانت تقوم بتكوين الإداريين الكولونياليين لأفريقيا، بين عامي ١٩٤٨و١٩٥٠. وقد اخترت هذا المسلك مخالفا لمنطق المؤسسات العامة، حتى أُساهم "من الداخل" في الحركة الكبرى للقضاء على الاستعمار، حيث كان يمكن التفكير بأن ذلك يدفع بالمقاومة السياسية التي كانت لا تزال في عنفوانها في ذلك الوقت. وكان يشجعني على ذلك بقوة أصدقائي الطلبة الأفريقيون في تلك الفترة وعلى رأسهم جوزيف كي زيربو.

وفي تلك المدرسة كان ليوبولد سنجور أستاذي في اللغات والحضارات الأفريقية، وبتوجيه منه قررت أن أتخذ بحثي " حكايات سوداء من الغرب الأفريقي" موضوعا لإتمام الدراسة، وأضفت له عنوانا فرعيا هو: "شهادات كبرى في الإنسانية". وكانت جدتي الفلاحة البريتونية الموطن واللسان التي تجيد الحكي بامتياز، قد أشبعتني منذ نعومة أظافري بسحر الحكي الشفاهي، وهكذا كنت أبدأ في إقامة جسر بين عالمين من التراث الشفاهي، حيث ترنو الشخصية الثقافية تعرفا وإصلاحا. وكان هذا الغوص في "مملكة الحكاية" مدعوما من زملائي الأفريقيين الذين أمدوني بلبنات البناء الأولى وهم:

كورنيّ أنا جونو *Corneille Anagonou* مــن داهــومي، عثمــان ديــاللو *Ousmane Diallo*، فاديالا كيتا *Fadiala Keita* من غينيا، ألكسندرسيــسي *Alexandre Cissé*، نوبو *Nobou* من كوت ديفوار، وجوزيف كي زيربــو *Joseph Ki- Zerbo* من فولتا العليا ممن لا أقوى على نسيانهم. ولأن هــذا الغوص كان مدفوعا بالتوازي للدراسة المشوبة بالحماس للغات الأفريقيــة، مما فتح لي سبيلا للتلقين – كرهان – "باختراق المرآة الكولونيالية".

بعد عدة سنوات تمنى كل من ليوبولد سنجور، أستاذي الأول، *léopold Senghor*، وأليون ديوب *Alioune Diop* الذي صار صديقا عزيزا– أن تقوم دار "بريزانس أفريكين *Présence Africaine*" بنشر هذا النص. في غــضون ذلك كنت دفعت بتلقيني قدما إلى ثقافات أفريقيــا الفلاحيــة العميقــة، لــدى السينوفو *Sénoufo* بالكينيد وجو *Kènèdougou* في هذا "السودان الفرنــسي" والذي صار الآن " دولة مالي" المستقلة. ولما أعدت قراءة هذه الدراسة التي أعددتها في مستهل شبابي، والتي تحمل سمات لغة لعصر معين، لكنهــا ذات تماس مع المناقشات الكبرى حول الهوية الأفريقية، خلت أن ليس ثمــة مــا يدعو إلى تعديلها من جديد.

لقد مضى نصف قرن، (وها أنا ذا) أؤكد وأوقع بقلمي من جديد متمنيا أن تساهم، مثل هذه الشهادة المتواضعة بحق، والتي هى ناقصة وآتيــة مــن بعيد، في التذكير بجذور معارك الحاضر للاعتراف بالهويات والتنوع الثقافي أساسا للتقدم الإنساني.

رولان كولين

باريس – أكتوبر ٢٠٠٤

تصدير

واقعية أمادو كومبا *Amadou Koumba*

خلافا للرأي السائد كُتب الكثير عن الأدب الزنجي الأفريقي، عن الحكايات خصوصًا، فإن ما قيل عنها من الأشياء الصحيحة أو المصيبة قليل خلافا لذلك الرأي السائد السالف الذكر أيضا. فهم إما أن يقولوا: إن أسطورة الزنجي الطفولي تضلل حكم الرحالة والصحفيين مع أنهم أصحاب ثقافة واسعة، أو أن ينسبوا للزنجي "الوحش الطيب" جماع الفضائل عدا الذكاء، أو يمنحوه عن كرم وباسم "المبادئ الخالدة" ذكاء الأوروبي نفسه، أو يخصوه بالقيم الأصيلة أيضا كما فعل عدد من الروائيين الاستعماريين في القرن العشرين، ويكمن النقص الفادح في هذه القيم في صفتها الزائفة: كحبات زجاج. وأخيرا جاء علماء الإثنولوجيا وعلماء اللغويات وبدءوا في تنسم عطر الحكمة السوداء فتزنجوا معا أي "زنوجًا مع زنوج". وكما قالت الحكاية الوولوف "إنهم إلى الجنة ذاهبون".

إن رولان كولين من هذا العنصر، وبدقة أكثر هو شاب إداري من فرنسا وراء البحار، ودراسته هذه هي موضوع الأطروحة التي قدمها للكلية الوطنية لفرنسا وراء البحار. وما يثير الدهشة أن رجلا في هذه السن يقدم لنا رؤية في العمق للأدب الزنجي الأفريقي يندر تجاوزها. وكما هو العهد في كل عمل راق فإن المظهر ينبئ بالمخبر. والمدهش هو أن رولان كولين لم يقنع – عندما كان يدرس بوعي – بقراءة كل ما كان قد كُتب عن الأدب الشفاهي للزنوج *Négres*، إنما يستعلم ليس لدى القدماء من علماء الإثنولوجيا

واللغويات، الذين كانوا قد فعلوا ذلك من أجله، بل لدى هؤلاء الطلبة الذين كانوا يتميزون بالغوص بنظرة ثاقبة في الأمر من جانبيه، لأنهم كانوا في منزلة المراقبين من ذوى القامات. وما يثير الدهشة أيضا تلك النظرة الثاقبة لكاتب البحث، وهذه الموهبة الوجدانية، والتي تمثل العين الداخلية " التي تتدفق حتى الذروة داخل الأشياء، لا منظورة فحسب بل ناظرة، " لتقدم وحدها الرؤية في أعماقها. وهو ما نقرؤه في الفصل الثاني بعنوان: "نبذة عن الأدب التقليدي الزنجي الأفريقي: مكان الحكاية". ولم يترك كولين شيئا أساسيا دون أن يكشف النقاب عنه، فأبرز فضائل الزنوجة واحدة تلو أخرى، من الظلمات الخضراء للغابة البكر. فبدأ بالانفعال الذي يولد الصور والإيقاعات، وبتعبير أدق لا يقوم الانفعال إلا بالتعبير – في إطار الصورة عن الإيقاع والانطلاق والالتزام الذي يولد من امتلاك الواقع الذي يشكل القوة الحيوية الكبرى لله. والمقسومة بين القوى، فرادى ومتضامنين في الآن نفسه، أى بين الكائنات من البشر، إنها المشاركة والتشارك في مجتمع البشر. وهذا ما سيعاد قراءته في فصل آخر بعنوان: " لغة الحكاية". إنها فرصة لإدخال الحكاية في الإطار العام لأسلوب الزنجي الأفريقي، والذي يشير إلى أن ليس هناك سوى وجه وحيد وظاهراتي، أي يعود إلى المرحلة ما قبل الأخيرة ***L'antépénultième*** من هذا المنحنى الذي يسير من الشعر إلى المثل السائر إلى الألغاز. وتترجم الحكاية" انعكاسية" الزنجي في المجتمع وموقعه الصلب المحسوس كرجل حر يمارس فكره بحرية.

ربما لم يؤكد كولين بصورة كافية على دور الصورة في الحكاية، وهو ما نلاحظه دون عناء في الفنون التشكيلية، حيث تبرز الصورة كرمز، وفي الشعر تكون استعارة، فلم تكن التشبيهات والمقارنات غائبة في الحقيقة عن الحكاية، بل وحتى الاستعارات، وتعمل الصورة الزنجية على تفجير هذه الأطر البلاغية في أجزائها. إن الجان هم صور في تنوعهم، وكذلك حيوانات

القصص الخيالية *La Fable*، والجبال والخلجان والأشجار وأعــواد القــش. وهذا ما سيصير إليه الإلكترونيات مستقبلا. فهل يمكن القول تبعا لــذلك: إن كل شكل مادي يُجلى عن إشارة ومعنى، ظاهر وباطن، وباختصار فهو تعبير مادي لقوة معنوية، وقوة حيوية. فإذا كانت الصورة لا تُحس، ومن ثم فهــي "تُفهم"، ولن تكون تعبيرا، إلا إذا كانت موزونة ذات إيقاع. ولا يتولد الإيقاع فحسب من التكرارات والمتوازيات التي ترضى وتسحر، حتى لو كانت هذه قد اتسعت إلى الأبعاد التى تجعلها لازمــة *Leitmotiv* (أي فكــرة متكــررة مهيمنة). وللتأكيد عليها، بإغفال عدم الاتساق. بل ولد الإيقــاع مــن لعبــة الإيقاعات الجرسية، التي تشكل الجانسات الصوتية، والمجانسات والجنــاس. وسيرفع عني الحرج من استعمال مثل هذه الكلمات البربرية من علم البيــان القديم، لأنها سهلة وملائمة، وبالأخص "هذه الكلمات الوصفية" التي تكوِّن ما يقرب من ثلثي مفردات اللغات الزنجية الأفريقية. وأنا لا أتحدث عن اللغات ذات النغمات.

ذلك هو الثراء، وهذه هى قوة التعبير عن الأسلوب الزنجي الأفريقــي في الحكاية. إنه هنا يخدم الإنسانية الملتزمة، وسأعود إليه.ويدهش المرء منذ البداية أن يجرؤ المنظرون على طرح " الواقعية" علــى شــباب القاصّــين والروائيين الزنوج باعتبارها الصيغة الأكثر فعالية في التعبير عــن معــاداة الكولونيالية. ويكاد يكون كل الكتاب الزنوج الآن معادين للكولونياليــة، ولا أقــول: إنهم مــاركسيون، بــل معادون للكولونيالية. أمثال رينيــه مــاران *René Maran*، بيراجــو ديــوب *Birago Diop*، عبــد الــلأي صــدجي *AbdoulayeSadji*، جان مالونجــا *Jean Malonga*، إذا بوتــو *Eza Boto*، وليون داماس *Léon Damas* كل أولئك معادون للاستعمار، وعثمان سوسي *Ousmane Socé* الذي وقَّع اقتراح ماك كاي *Mac Kay* (من أجل ولايات – متحدة أفريقية) فضلا عن الشعراء.

وهنا ملاحظة أولية، وهي أن معاداة الكولونيالية ليست ترياقا، أي حلا سحريا. ولا تعدو أن تكون إلا الفيدرالية أو التشاركية" أو "الاتحادية "، وهو ما أصم آذاننا منذ عدة أشهر. إنها صيغ تخفى السلع الأكثر تنوعــا، وربمــا أقلها قابلية للاعتراف. شاهدوا معاداة الاستعمار للمــدافعين عــن الفــصل العنصري. وفي الحقيقة، فالصيغ التي لا ينكرها أي ديمقراطـــي، تفــرض مشكلة وحيدة، ألا وهي مشكلة "حرية " الإنسان، الحرية الــسياسية بـــالطبع، وذلك كوسيلة للحريات المادية والمحسوسة للغاية: أي الحرية الاقتــصادية، وأعني الديمقراطية الاجتماعية، والحريـــة الثقافيـــة. إن اســـتبدادية العقــل، وطغيان التقنية الأوروبية هما أسوأ ما في الاستعمار. أتحدث عــن أوروبــا الشاملة والشمولية التي لا تُحد في الشرق بخط أودر– نيس ***L'Oder- Neiss***.

وبالعودة لموضوعنا وهو الهدف الأساسي لهــذه المقدمـــة– فلــيس صحيحًا أن "الواقعية" كانت الوسيلة الأكثر فاعليـــة للتعبيـــر عـــن الواقـــع. والواقعية – تاريخيا– هي التي ستصير " المذهب الطبيعي" عند زولا ***Zola***، أي منهج الروائيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، واعتمد كمنهج موضوعي لأنه علمي. فالرواية "تصنع نفسها، وتتحرر وحدها تمامـــا مـــن الأدوات". ومن المعروف أن الأدوات لا تُتاح من أول وهلة، كما يحدث في التصوير، بل تنتقى ويعاد ابتكارها. فالكاتب يدخل ذاتيته، ويعترف فلـــوبير ***Flaubert*** بذلك، وهو المعلم عندما يكتب فيقول: "إن الكاتـــب لا يجـــب أن يكتب عن نفسه، ويجب أن يكـــون الفنـــان فـــي عملـــه مثل الإله في خلقه: لا يُرى، وهو العلي القدير، موجود في كل مكان ولا نراه" وكثيرا ما نـــشعر به كفنان، وللأسف إننا إذ نراه، نرى البرجـــوازي. فالواقعيـــة ليست فـــــي الحقيقـــة إلا ذاتية، ترى نفسها زيفا موضوعية. وينـــدر أن يتحـــدث إلينـــا الروائي الواقعي عن الجماهير الشعبية، والأندر أن يُعبّـــر عـــن وضـــعهم وطموحاتهم، وعن الكفاح الذي يقودونه في سبيل حرياتهم. وستفرض هـــذه الحركة الواسعة نفسها يوما ما كتحرير عالمي للإنسان، رغـــم الارتـــدادات

وردود الأفعال. إنه عمل ذو دلالة عندما جرب "زولا" المشروع في رواية "الخمارة وجرمينال *L'Assommoir et Germinal*، تاركا الأطروحة العلمية للمعمل، ويقتبس وسائله من الشعر الملحمي. ذلك لأن هناك رؤية حقيقية للعالم في الواقعية، وأخطر من ذلك أن هذه الرؤية تجزيئية حتما. لأنها لا تأخذ من الحياة إلا قبحها وإخفاقاتها، ليس من أجل إرساء وضع، بل للهيمنة على الحياة في ذاتها، لذا صارت الواقعية هي السلبية عينها. كتب سارتر *Sartre*" إن نظرية الحتمية في الرواية الطبيعية تسحق الحياة". وتحل ميكانيزمات ذات معنى وحيد، محل الفعل الإنساني". ويعني ذلك تهدئة الوعي البرجوازي، وطمأنته بأن الحتمية هي قانون العالم، وأن المقابر أزلية. إلام يصبو أسلوب روائيينا هذا وهو تحقيق بهذا المنظور فاعليته التامة. وعلى حد رأى فلوبير، والجونكور *Goncourt* فإنه ينقل واقع الموضوع إلى الذات المتحدثة أي إلى موضوع ناطق أي إلى: الكلمة. وهى ليست تلك الكلمة التي تخلق الشيء كما هو الحال لدى الشعراء، حيث تصبح الكلمة موضوعًا، وهنا لا يوجد شيء قائم بذاته، بل هي وسيلة للمعرفة، أى علامة، أو عنصر من معمار- فهل نقول إنها جزء من مركب *Synthèse* ؟ - أو من بنية هندسية، فإذا دخلنا في بناء جملة، أو فقرة، فالكلمة التي خلقت الجمال، بمعنى أنها حقيقة ذاتية، تصبح موضوعية عند القارئ بقدرتها على التواصل.- فالجمال- وهو حقيقة مثالية، تحل محل حقيقة الكون. فالجانب الروحي لا يتجسد أبدًا في المحسوس، بل عبر نوع من النرجسية يمكنه أن يتجسد في الروح أي في المجرد. لذا فالواقعية عندما تحيد عن البشر النابضين بالحياة وتتصرف عنهم، تتلاشى في المثالية.

ومن المفهوم أن حركة أدبية كانت تدير ظهرها هكذا للواقع، في النوع الأكثر واقعية في طبيعته، لم تكن لتحيا في العصر. ولم يتأخر رد الفعل في الإحساس بذلك، والحاجة للروحانية - أي تجسيد الروحي في المادي- *Spiritualisation*، وهو جوهر الإنسان. وكما كتب جايتان بيكون

"إن الرواية بالمعنى التقليدي هى تمثيل لمشهد: وهى بالمعنى المعاصر، تعبير عن حقيقة داخلية، وفي رأي البعض فالحقيقة هى واقع من المشاهد المغايرة، وعند آخرين فهي كل شامل يمكن الإحساس به في أي من وجوهه، وعند رسم الشخصيات والأماكن تأتي بعد التأكيد على المواقف الأخلاقية والميتافيزيقية. وفي الرواية تأتي من الحتمية (السيكولوجية والاجتماعية)، أي رواية الحرية "وسواء كان البعض من أصحاب الواقعية الميتافيزيقية أو أصحاب الواقعية الشاعرية، فإن الروائيين المعاصرين مأخوذون دائما ومشغولون بالواقع. لكنهم عندما يمسكون به يتجاوزونه إلى بُعديه: التجسيد والتعالي. فإذا ما برئوا من قصر نظر القرن التاسع عشر، فليس ذلك للأسباب السابقة فقط، بل لأنهم لا يقدرون على التعبير – بوسائط لا تزال فظة – عن واقع ما بين الحربين وما بعدهما. ولم يُطلب من الشعراء أن يواصلوا شعر البرناسية ***Le Parnasse***، ولا من الرسامين، كورو ***Corot*** وكوربيه ***Corbet***، وكأن ديكتاتوري عصر الذرة لم يقودوا الإنسانية إلى حافة الهاوية، وكأن النسبية والآلة التموجية لم تغيرا لنا فقط وجه الأشياء بل جوهرها ذاته. ***Gaetan Picon***

وهذا هو عام ١٩٥٤ عام الجزع، وعام ١٩٥٥ هو عام الحمد والرضى وهذان هما العامان اللذان اختارهما منظرونا كي يبشرونا بالعودة أى عودة إلى السونيت (قصيدة من ١٤ بيتا) أي عودة إلى الواقعية. وإذا كانوا لا يزالون يتوجهون إلى أبناء الجنس الآري... وإذا كانت صفة "الاشتراكي" تلازم الموصوف فهذا لا يغير في شيء من معطيات المشكلة. وليس صدفة أن الميتافيزيقا الزنجية الأفريقية قد استشعرت اكتشافات علم الفيزياء المعاصرة، وليس صدفة أيضا أن نفس هذه الميتافيزيقا هى الأنطولوجيا الوجودية (الكائنية). وليس صدفة أن أسلوب الشعر السيريالي يعبر عن أسلوب الشعر الزنجي الأفريقي، وبنية الرواية الفرنسية الآن، وأيضا عن أسلوب الحكاية السوداء للغرب الأفريقي التي حللها كولين بدقة تامة.

ليس علينا إلا أن نعيد قراءة حكايات بيراجو ديوب **_Birago Diop_** الذي كان يكتب بإيحاء من الشهير آمادو ولد كومبا **_Amadou-Fils.de –Koumba_**. ولا يفسر القاص الزنجي الأفريقي الأشياء والبشر الذين يظلون موضوعات، ولا يحكي عن تجاربه وخبراته، ولا يعلق على الأحداث، بل يقدمها فحسب. ولا يخضعها له، فهو ليس بارد الأعصاب عديم التأثر، إنه انفعالي. ينظر للناس والأشياء من الداخل، يشاركهم حياتهم متخليا عن حياته، وملتزما بهم، لهذا فالقاص الزنجي هو فنان غنائي. ومع ذلك، وكما قلت من قبل، إن الاستعارات لا تشكل له ضرورة. فإنه يستعمل لغة بكلمات ذات جذور محسوسة، تغوص في الأرض، ومفعمة بنسغ وعصائر، ويكفيه "تحديد" الكلمات البسيطة لينحت منها صورا وأشياء حية. إن هذا الأسلوب هو الشعر، واعترف به، ليس لأنه لعب لفظي، كما أشرت لذلك، بل لأنه غنائي ووجداني، فهو يمسك بالأشياء من تلابيبها، وباشتراكه في الكلمات، فإنه يشترك إذن في لعبة القوى الحية، والتي هي التعبير عن العالم: وعن الألوهية. فعندما يعبر عن حريته، فإن الله يعبر في نفس الوقت عن حرية البشر.

لأن عالم الحكاية هذا، هو عالم الحرية، وحتى تحت رداء حيوانات القصص الخرافية بوجه خاص يكون البشر "في موقف" أو "في حالة". فإذا كانوا يصطدمون في كثير من الأحيان بأخلاق الغرب، وهي المنطق الصوري، ذلك لأنهم بشر، ولأنهم أحرار. إن الحكاية الزنجية الأفريقية "جدلية"، ومثلما تقدم لنا الحياة بوجهيها: السلبية والتحدي الذي ينتصب في وجه تعسف الكبار، مع حرية التحريض عليه وهو ما يقوم به الأرنب البري أحيانا **_Le Lièvre_** أو العنكبوت في أغلب الأحيان **_L ' Araignée_**، وهناك أيضا البناء الإيجابي على صخرة المجتمع، والإذعان لنظام هذا المجتمع الزنجي الأفريقي– الذي أشار إليه علماء الإثنولوجيا، وهو نفس نظام الحرية لأنه يقوم على الديمقراطية.

إن الواقعية التي نريدها، واقعية ذات روحانية ومجسدة، وهي روحانية لأنها مجسدة، أي "اجتماعية" باختصار. وهذا أفضل تعريف لواقعية حقيقيـــة اشتراكية. فلماذا إذن يبحث القصاصون والروائيون الزنوج الآن عن أساتذة في أماكن أخرى، ولديهم ما يبحثون عنه من الأساتذة فـــي الأدب الـــشعبي لأفريقيا السوداء؟ ولماذا لا يتوجهون إلى النخب السوداء أولا أي إلى أبنـــاء هؤلاء الذين سردوا الحكايات ؟ لماذا إذن يتوجهون إلى البيض؟ ألم يكونـــوا يقصدون وضعهم "ليعيشوا التجربة نفسها" ليجعلوهم يحسون بوضعية الزنجـــي؟ لقد رأى سارتر ***Sartre*** ذلك جيدا، عندما كان يتحدث عن ريتـــشارد رايـــت ***Richard Wright***، فيبرر أسلوبه الشعري الغنائي: "إنه لا يكتب بموضوعية على طريقة الواقعيين، بل يكتب بانفعال وبطريقة يتوافق فيها مع قارئيه".

من كان يستطيع الطعن على الشهادة الأصيلة للغايـــة، والتـــي تمثـــل الرواية الفرنسية فيما بعد التحرير؟ ومن كان يستطيع أن يرفض شهادة إيميه سيزار ***Aimé Césaire*** عندما رفض الـــدعوة لاســـتخدام تفعيلـــه الـــسونيت ***Sonnet***، وهو شكل آخر من الماضي – وينصح إيميه: "ثقوا بي، مثلما كنتم تفعلون من قبل، اقرعوا لنا طبول التام – تام القوية".

نعم أيها الحكاءون والروائيون الزنوج لعام ١٩٥٥ اقرعوا لنا التام تام الجميلة، وعلى أنغامها غنوا لنا وأتحفونا بقصصكم.

ليوبولد سيدار سنجور

الفصل الأول

تاريخ اكتشاف الأدب الأفريقي

الحقيقة هي الذهب، وبقدر ما بقي طويلا في باطن الأرض، وحافظ عليه الإنسان طويلا، فإن المرء يجده على النحو الذي حافظ عليه.

مثل فولاني

كان المصري والزنجي يعقدان، منذ الماضي السحيق، علاقات وطيدة ويؤكد ذلك التقاربات اللغوية والثقافية، إلا أن هذه اللقاءات أُسيء فهمها من جانبنا، واكتنفها الغموض، ولا تزال توجد الكثير من الظلال التي تلف الوقائع الثابتة، وظل هذا الحال لعدة قرون، لكن مصر راحت تندمج في الدائرة المتوسطية، وأدى بها هذا التجاذب الجديد والقوى إلى قطع روابطها مع العالم الأسود.

لم تقو أفريقيا المحاصرة في الجهالة الغربية، على كسر حصارها إلا على عدة مراحل، كانت في أغلب الأحوال مؤلمة ومذلة. ويمكن تمثيلها في نهاية المطاف بمسيرة بطيئة من خلال وعي "البيض" بفكرة إنسانية

سوداء، ثرية، وعلى قدم المساواة مع غيرها من الإنسانيات، لها ما لهم، تبدي برأيها في مملكة البشر وبإدراك حي للتاريخ، لابد من الحديث عن علاقات الوجود بين الحضارات جميعا، مثلما يحدث على الأرض عندما نتحدث بقوة عن علاقات الجوار، وهناك ثلاث مراحل متتابعة من حضور أفريقيا في العالم الأبيض.

في البدء كانت أفريقيا أرضًا مجهولة للرجل الغربي، لا يعرف لها حدودًا وكان يظن أنه لم يكن يربطها به أية لحمة دم أو لغة أو فكر أو مصير. ولم يكن يرى منها سوى الرأس، الجزء المسمى شمال الصحراء، أما الجسد أي بقية القارة بأكمله فقد ظل متواريا. وكان التضامن المتوسطي يقتطع من الأرض كل ما كان في حاجة إليه للوصل بين الضفتين اللتين تجمعان أسرة من حضاراته، وهي: الهيلينية، الرومانية، والقرطاجنة. لم تكن أفريقيا إذن للرجل الغربي إلا وجودا ماديا، أو جارا عارضا في التجمع العالمي. كما ساهمت المسافات الطويلة التي لم يكن الإنسان متأهبا للتغلب عليها، في حصار علاقات الجوار هذه لأقصى درجة. أشار هيرودوت *Hérodote* إلى الرجال الحمر القصار على أبواب مصر، أما هانيبال *Annibal* فقد أثار الاضطراب في الأرياف الرومانية بأفياله، واستخدمت قرطاج *Carthage* المرتزقة السود في جيوشها، وقاتلت الفيالق الرومانية في أرض البربر وبرقة، وكانت المحصلة على مستوى قليل من التواصل. وبعبوره الصحراء حزام العطش في العالم الأسود، لم يشيد الغرب سوى عوالم مثيرة من الأساطير، ودام هذا الوجود المادي المتواضع الذي أرخى لنفسه العنان إلى تخوم الخيالي والحقيقي لعدة قرون، حتى جاء اليوم الذي

اتسعت فيه طموحات الملاحين بفضل تقدم التقنيات، مما سمح للبيض بالالتفاف حول القارة من منحدرها الأطلنطي. وتأسست علاقات عابرة بين المسافرين والشعوب الساحلية، وسرعان ما توارى الفضول المتواضع لصالح الفائدة التجارية. وتهيأ هكذا حضور اقتصادي لأفريقيا في العالم، وهو حضور طويل وضئيل أفسده استغلال الإنسان، وتبديد الثروات – ألم يستعملوا نفس كلمة صكوك الاتجار على الزنوج والسلع ؟ كانت أفريقيا دائما ترتهن لأوروبا وليس لذاتها، إن انعكاس المسار هو عمل حديث تماما.

أما الحضور الأفريقي الثالث، فهو حضور روحاني، ولم يبرز إلا ببطء، نتيجة الجهود الكبيرة من التعاطف الإنساني، للتغلب على التخوف الذي تولد عن الأفكار والرفض السابقين، وجراح زمن الجهالة والاحتقار. ولئن كان في رؤية هذه اليقظة الشاملة أن قبل الغرب بالتفكير في أفريقيا لذاتها، ووضع حد للخطايا، وخرق المقدسات، وعدم السعي لإعادة استنساخ الكل على صورته أي الغرب، فضلا عن السير على نهجها، ليثرى نفسه بمساهمات ثقافية جديدة وهكذا نصل إلى الاعتراف بحضارة زنجية أفريقية أصيلة، فضلا عن آداب زنجية قديمة، إلا أن جزءا كبيرا من الفترة الثالثة لا يزال متواريا. ولن يكتمل إعادة اكتشاف أفريقيا إلا مع مرور الزمن.

وفي المجال الروحي، فهذا هو الفن الزنجي الذي أول ما أدهش الغرب، ثم تأتي الموسيقى والرقص اللذان ليسا إلا تعانق الموسيقي والنحت، ليواصلا اليقظة. عرفت أوروبا وأمريكا فن السيريالية والجاز، ويتجلي من يوم لآخر الدليل الواضح على وجود فلسفة زنجية أصيلة، تدعم بقيمها وجود

الملايين من الأفريقيين، كما يجب التفكير في أننا لم نعرف بعد معيار دهشتنا "كرجال بيض".

فالأهون ليس هو بالتأكيد اكتشاف الأدب الأفريقي. لأن الأدب الأفريقي موجود منذ قرون، وكنا قد تجاهلناه، ونبذناه لبعض الوقت. ولقد حان الوقت لاعتماده، وأن نصغي للأصوات المتعددة، وللجريو (الرواة) والقاصين، والشعراء الذين في جعبتهم الكثير مما يقدمون لنا.

* * *

ومما له دلالة كبيرة، أن نرى كيف تولدت لدينا المعرفة بهذا الأدب الأسود وتتأثر الصورة التي نصنعها للزنجي في كل عصر، بالطريقة التي نحكم بها على أعماله الأدبية.

كانت الخرافة الأولى التي طاردت العقل الأوروبي هي خرافة "الزنجي اللعين" ***"Le Négre maudit"***، فلا يقدر الزنجي إلا أن يكون خادما، وعبدا، وظنته القرون الوسطى دون سخرية- من أسباط حام ***Cham*** أثقلت كاهله لعنة أبيه نوح ***Noé***، ومحكوم عليه طوال تاريخه بخدمة نسل سام ***Sem*** ويافيث ***Japhet*** الأشقاء النموذجيين أى العرب واليهود ونحن.

إن الأسود مُدان – دون هوادة – بسبب هذا الانحطاط الاجتماعي، وكان يُعرف الزنجي بضعف العقل، وفي الدرك الأسفل: فأسطورة الزنجي – الطفولي، وهي واحدة من أكثرها تأصيلا وحيوية، لم تنته بعد إلى تضليل حكم الأبيض "***Blanc***" العادي الذي يتلقى ثقافته باعتبارها الثقافة فى حقيقتها،

الذي يفرض نفسه الأكثر أصالة في المتمدينين أصحاب الحضارات، وبجانبه "الزنجي" الذي لا يقوى سوى على ردود أفعال بسيطة وطفولية. ولم ينس الرجل الأبيض العادي أن يلاحظ الابتسامة "البلهاء" للأسود، والولع الذي يبديه للقصص الساذجة، وحكايات الحيوانات الأسطورية المشيدة في مملكة الطفولة. حقيقة أن نفس الأشخاص غالبا ما يصنفون "خرافات لافونتين" ضمن النوع شديد التأثير اللطيف في أدب الأطفال.

إن تحليل هذه الأساطير لم يكن فيها شيء من الإكراه، بل ويعثر عليها حتى لدى المسافرين والرحالة ممن لهم علاقات مباشرة مع الشعوب الأفريقية، حيث كانت القصص ولمدة طويلة تشكل الأساس الوحيد لمعرفتنا بالسود. ولنأخذ بشهادة متميزة. سنختار لها رجالا من القرن الثامن عشر أي من ذاك العصر الذي كشف عن تتويج الخطايا والانتهاكات، أي من عالم كنا نظن، بل وأكثر مما كنا نعتقد، أنه عصر تقدم الحضارة: إننا على مشارف الإرهاصات الأولى للعدالة: صدور الإعلان العالمي لحقوق الإنسان. سيكون شاهدنا هو سيلفستر مينراد إكسافييه جولبري: ***Silvester Meinrad Xavier Golberry*** إنه عسكري ورجل عالمي "وصديق السيد /دوبوفليه ***M.de Boufflers*** حاكم السنغال، والسيدين دو كاستري ***M.de Castries*** ودو سيجور ***M.de Ségur*** وزيري البحرية والحربية، ونشر كتابا بعنوان: *شذرات رحلة في أفريقيا* ***Fragments d'un voyage en Afrique*** *تمت خلال السنوات ١٧٨٥-١٧٨٦-١٧٨٧ في الأقطار الغربية لهذه القارة. شملت الرأس الأبيض للبربر بعشرين درجة وسبع وأربعين دقيقة، ورأس النخيل بأربع درجات وثلاثين دقيقة في نطاق خط العرض الشمالي.*

كشف جولبري في ثنايا روايته عن مراقب متميز، لكنه يلون انطباعاته بأحكام نمطية شديدة الغرابة. فقد تحدث - كما هو متوقع- عن أبدية الزنجي الطفولي فيقول: "يركز السود في سن النضج - الانتباه على قضاء يوم كامل في اهتمامات عقيمة لا تجدي - وفي أحاديث لا ترقى في عقلنا إلا إلى ثرثرة لا طائل من ورائها مثل الأطفال[١].

فالزنجي سادر في ثرثرته، غير نادم، ولا يسعد بحق إلا أن يركن للبطالة والفراغ، وليس هو حتى التفرغ المرتبط بالإنسان، بل كسل فقير ومعدم مثل الرمال: فحاجاته المادية لا تكاد تذكر، والميتافيزيقية معدومة[٢].

فإذا أردتم أن تقتنعوا بذلك، فانظروا إلى حياة ابن حام - إنه خامل تماما: فهناك في (البنتابا *Bentaba*- وهي دار واسعة للاجتماعات) يتلقى النصائح، ويعالجون كل الشئون العامة، ويتلقى الرؤساء وكبار السن الشكاوى، ويقيمون العدل، يجتمعون مع شروق الشمس في مجموعات من "الزنوج" ويقضون اليوم في التدخين واللعب والسمر والحديث ويسردون الحكايات والقصص[٣]. وربما تظنون أن أخانا الزنجي التعس هذا سيسترد سمعته ولو قليلا بظهور الحكمة في حديثه.. هيهات.. لأن الحكايات الغارقة في العبثية، والقصص الكاذبة تشكل الفرحة الغامرة، والتسلية العظمى لهؤلاء القوم، الذين أدركتهم الشيخوخة دون أن ينسلخوا من الطفولية[٤]. ولا يقف الأمر عند ذلك: ثقوا أن "الأسود" مهرج حقيقي، فحين يحل الليل يجتمع الناس بأعداد غفيرة في "البنتابا": وتدلف البنات إليها في جنون من أجل متعة الرقص، وهي متعة قوامها الحركة مع نوع من الإثارة والهياج، يأخذون أوضاعا أشد غرابة وفحشا، وهم يهتزون بعنف وقوة[٥].. وجولبري الذي

لا ينبغي أن نلومه كثيرا كان له بالتأكيد مثل السيد جوردان ***Jourdain*** أستاذ في الرقص مكين و"رجل أمين".

ثم عندما تحدث عن الموسيقى الزنجية، تخلى عن لهجته الهادئة نوعا، ليصبح أكثر ضراوة، فوصف حياة "الجريو" بأنهم لا يجيدون لا موسيقى ولا شعرا. ويستخدمون البلافو ***Balafou*** أو البالافون ***Balafon*** لمصاحبة أغانيهم: وهذه الآلة الموسيقية معقدة جدا لأنها من ابتكار "الزنوج" الذين يجهلون مبادئ الموسيقى، ولا يعرفون سوى إنتاج نشاز ملتبس ومكروه ويملك كل "السود" في أفريقيا الغربية آلات موسيقية، إلا أنهم الموسيقيون الأكثر بربرية في العالم(٦). ولو أعيد رجلنا هذا إلى الأرض في عصرنا هذا فربما يتأكد تفكيره بنفس الطريقة في بوق لوي أرمسترونج ***Louis Armstrong***، ورقى السحر وطقوس كاترين دنهام ***Katherine Dunham***.

وهكذا كان اكسافييه منيراد جولبري، وهكذا كان أناس القرن الثامن عشر. لقد أثر قرن الفلسفة في الاعتقاد بدرجة ما في "المتوحش الطيب" في مطلع حالة الفطرة، على نحو ما يعتقد فيه وبحق بعض الأشخاص، وربما كان روسو ***Rousseau*** منهم. لكن الرأي العام واصل في الهرطقة القديمة انطلاقا من واجهة المبادئ هذه، وهي أن الزنجي ليس سوى كائن قاصر، وهو بالكاد إنسان في الدرجة الثانية من الإنسانية، إنسان متدنٍ.

* * *

وتلح أساطير الإنسان المتدني الأسود في الصحافة ذات التوزيع الواسع في أيامنا هذه، والأدب المسمى بالغرائيبي، وروح الكثير من البشر على جانبي الأطلنطي. غير أنه كان يتعين على النضال ضد العبودية الذي بدأ منذ ثورة ١٧٨٩، أن يسجل أول رد فعل مهم ضد هذه الأساطير. ففي عصر التدفقات الثورية العظيمة، التي تناضل لاحترام حقوق الإنسان دون تمييز بسبب العرق أو اللون، كان للقس جريجوار ***Grégoire*** فضل السبق لقيامه بكتابة أول مطبوعة لصالح الذكاء الزنجي، فظهر في عام ١٨٠٨ دراسة كتبها بقلمه بعنوان: "من أدب الزنوج" ***Nègres*** أو أبحاث حول قدراتهم العقلية، وخصالهم الأخلاقية وأدبهم، مرفوقة بنبذات حول حياة وأعمال "الزنوج" الذين تفوقوا في العلوم والآداب والفنون. وحمل العمل شعار المقولة الإنجليزية المأثورة للسيدة روبنسون "أيا كان لون بشرتهم، فأرواحهم تظل هي نفسها"(٧).

ولابد أن نرى في موقف القس جريجوار، حيوية من القلب، واستجابة لمعنى العدالة، أكثر منها تعميقا للقيم الزنجية. ومع ذلك فالشهادات التي يتحصن بها، ليست بمعطيات فارغة من المعنى.

إنه يحتج باسم المعادلة البسيطة: "إن كل الناس سواسية، وبما أن السود من جنس الإنسان، وهو ما يتبقى بحاجة إلى إثبات لدى المعاصرين. فلا ريب أن اختار القس جريجوار الفن والنشاط العقلي موضع استدلال دامغ ويقول:"إن العقل الزنجي موجود، حيث وجد رحالة في أفريقيا "عقلا ثاقبا، وحكما راجحا، وذوقا، ورقة. وجمَّع كتاب مختلفون ردودا نابهة، وإجابات فلسفية حقيقية من السود"(٨).

ويــرى جولبــري أن المــوسيقى الأفريقيــة نشاز متنافر النغمــات، ولا عضوية أي غير متكاملة، وهي دون شك على النقيض من فن (موسيقى جان – سباستيان باخ *Jean Sébastien Bach*). ويــذكّر القــس جريجــوار بأقوال ستدمان *Stedman*: "الذي نسب إليهم العبقرية الــشعرية والموســيقية بوجه خاص، وأحصى آلاتهم الوترية، وأدوات النفخ بثماني عشرة آلــة"(٩)، فضلاً عن ذلك، يستطرد فيقول: "وصف جرنيجــي *Grainger* نوعًــا مــن الجيتار ابتكره "الزنوج" يعزفون عليه نغمات وألحانًا تتسم شجنا عذبا مليئًــا بالإحساس: إنها موسيقى القلوب المكلومة..."(٩).

إنه التعبير عن هذه القوة العاطفية السوداء، التي ستدهش أمريكا بمولد "التراتيل الزنجية أناشيد دينية لزنوج أمريكا"، ولابد من الاحتفاظ خــصوصا بهذه الشهادة الأولى عن الرقص الزنجي، قمة الفن الزنجــي، أي التوليــف العبقري لكل القيم الجمالية للجنس: "وقد نسب رمساي *Ramsay*، الذي قضى عشرين عاما وسط الزنوج، نسب إلى الزنوج الفن الإيمائي للدرجــة التــي أمكنتهم أن ينافسوا مع اتباع روسكوي *Roscuis*(١٠) المحدثين".

كان القس جريجوار قد انخرط في عمل سياسي له قيمته، والذي يقوم على الرغبة في تحرير الإنسان، وبعد خمسين عاما من الحملة التي أطلقتهــا "جمعية أصدقاء السود"، تم الإلغاء الحاسم للعبودية، وفي رأينا أنــه وضــع يكشف عن معنى فريد في الموقف العام للنائب الثوري: أي تأكيده على القيم العقلية الزنجية التي لم يعرفها الغرب بعد.

* * *

وقد انتظرنا لأكثر من قرن، قبل أن تكون لدينا يقظة شاملة، ولايزال هناك حتى الآن ناكرون لما تم. وغنى عن البيان أن المهمة لم تكن هينة، وكان لابد من تجاوز الكثير من الجحود والصلف، وحرق ركام من التعصب والانحيازات.

شهدت نهاية القرن التاسع عشر الإخلاء الكامل لهذه المناطق التقليدية البيضاء، التي لطخت خرائط أفريقيا، والتي كان قد سُجّل عليها في القرن الذي سبق – وبسذاجة: "آثار عقدة المستأسدين" *Hic Sunt Leones*. غلّف عصر الاكتشافات والفتوحات بفترة سلام وهدوء استردتها البلاد، لكن الأوضاع بعد ذلك كانت تتغير، حيث تعايش البيض والسود على نفس الأرض، كانت العلاقات موصولة دائما، مما ترك آثارها بالطبع على الناس.. ورغم هذه الاختراقات، فقد حاول عدد قليل من "الاستعماريين" فهم الروح الزنجية، وولدت إلى جانب جهود الإصلاحيين الحقيقيين، جهود ضخمة لم تكن ذات جدوى.

شهد القرن التاسع عشر ارتباكًا "بورطة خانقة" هي الأدب المسمى "الغرائبي" والذي جاء مطابقا لذوق العصر، ومن وضع "الرومانسيين" ثم عَبر "البرناس"، ونشر شروره. وهذا هو الشكل الأولي للافهم، وشغف العامة بالمغامرات المحببة للفارس بيارلوتي *Pierre Loti*. وبعدها التهم الروايات "الكريول". وأخذت البلاد البعيدة مسارات بألوان شتى، ولم تكشف الروايات التي استلهمتها إلا عن بريق خادع مزيف وسوق وضجيج من الخرافات والإحباطات.. وهكذا يصدق القول المأثور الداهومي: "اكتشفت الحرباء أعلى شجرة القابوق، ثلاث حلقات فقالت: ياللتعاسة كنت أظنها من معدن نفيس"(١١).

تواصل هذا التيار حتى عصرنا: ولم نعهد من الروائيين "الاستعماريين" من أمثال: رينيه جيلو *Rané Guillot*، وأوليفييه دو بوفيني *Olivier de Bouveignes*، وأندريه دوميزون *André Demaison*، أن يقدموا لنا عن أفريقيا إلا رؤى "البيض" الباهتة والمغلوطة. ويقول عجائز حكماء أفريقيا للبيض:" إن الله خلقنا في وضح النهار، وخلقكم بالليل، وإلى هذا الخلق تدينون بهيئتكم البدائية" وهذه الصورة هي معيار عدم فهم الأدب "الكولونيالي". وقد كان لرينيه جيبو رغبة محمودة، في "حكاياته عن الدغل الأجرد" حيث يقدم لنا قصصًا عن أفريقيا، إلا أن الفكرة التي لا تغتفر هي في سرد هذه الحكايات بصوته، وقد كساها بصور من عنده، وأضاف على الموضوعات الصبغة الروائية. أما نثر أندريه دوميزون فيكفي أن يقرأ المرء بعض فقرات من الدراسة المعنونة: ديالي *Diaeli* أو "كتاب الحكمة السوداء" (كما ورد في النص) ليقتنع بأن المارد الزنجي قد انزلق بين يديه، فيشرح التأنق في الأسلوب والإيجاز اللذين يصنعان الفن الأفريقي الأسود المثير للدهشة، وبطريقة أصيلة تماما: إن صيغًا رائعة اختصرت برعونة في الجوهر(١٢)... إلخ ثم والأبعد من ذلك: "أن الفن الزنجي ليست له من أصالة سوى السذاجة المتقنة للموتيفا، أي الموضوع... إلخ(١٣). وقلما نحتاج للمتابعة. وكشفت قصص الحيوانات الخرافية التي نشرها عن نوادر وطرف بعيدة، هذا ويرى الكاتب أن الحكمة هى العلة المباشرة للإقصاء.

ثمة شكل ثان للتوجه الأخرق لدى أولئك الذين يعرفون السود جيدًا لأنهم عاشوا بين ظهرانيهم، ولنقص وغياب المنهج فشلوا في تقديم أعمال لها قيمتها وغير قابلة للجدل.

وتكشف سلسلة أعمال رجال الإرساليات، التي كانت جديرة بالملاحظة ولافتة للنظر في مجملها، عن أعمال متفاوتة القيمة. فهناك هوة كبيرة بين الأب الشجاع الذي كان ينشر في بداية القرن التاسع عشر قاموسًا فرنسيا – زنجيا، وزنجيا – فرنسيا، وبين الأب تيمبل **Tempels** مؤلف "فلسفة البانتو" عام ١٩٤٥.

يحلل الأب تيمبل الوضع بمهارة فيقول: "كنا نضع أنفسنا على الدوام في مواجهة معهم، مثل الكل أمام العدم... وكنا على قناعة أنه لابد من تسويق عادات حمقاء، ومعتقدات باطلة عديمة الجدوى ومضحكة تماما، وسيئة في جوهرها، وفارغة من المعنى... وفجأة بدا لنا أننا كنا على صلة بإنسانية ناضجة، واعية ومدركة لحكمتها، ومفعمة بفلسفتها العالمية[١٤]، وهذا الوعي يصحح الأخطاء السابقة.

ووسط هذه الغابة من التحيزات والتعصب، اكتشفت بعض المحاولات التي لم تكن عديمة الفائدة. فقد نشر إكيلبيك ***Equilbecq*** مجموعة كبيرة من المصنفات وذلك في عامي ١٩١٣ و١٩١٥: *"حكايات السكان الأصليين في الغرب الأفريقي الفرنسي، سبقها دراسة حول: الأدب المدهش للسود"*. وللأسف ترجمت القصص بطريقة فضفاضة، ولم يقدم النص الأصلي. بالإضافة لهذا المأخذ لابد أن نأسف لفقدان البصيرة التي حكمت الاختيار. ومن المؤكد أن هناك عددًا لا بأس به من الحكايات منفلت. أما الدراسة فتنطوي على الكثير من الأخطاء. لكن كان للمؤلف الفضل، في زمن، لم تكن الدراسات الأفريقية قد تقدمت بعد. ويمكن قول هذا الكلام عن بيرنجي فيرود ***Béranger- Féraud*** *لحكاياته السينجامبيا*" وكذلك عن ف.دو زيلنر

F.Zeltner *لحكاياته عن السنغال والنيجر*، وعن ش. مـونتي **Ch. Monteil** *لحكاياته السودانية* (١٩٠٥).

وبالتالي كتب مونتي عام ١٩٢٤ في دراسته بعنوان: *البمبارا في سيجو وكارتا* **Ségou,Kaarta**، فصلا بعنوان "نظرة أدبية"، تبعهـا بعـشرات مـن الحكايات من نوعية رفيعة. ونقلت حكاياته للبمبارا، بطريقة ملائمة ومناسبة، وترجمت حرفيا تماما. إن دراسة "النظرة الأدبية" شديدة الإيجـاز، لا تبـرز الخطوط العريضة للقوة التي يتمتع بها فن القصاص، ومع ذلك لمست جيـدا دور الحكايات "السحرية - الدينية" التـي تـستخدم تعبيـرا عـن التـراث الميتافيزيقي والأخلاقي للجنس الزنجي. فقـد كتـب:" يـرتبط هـذا الأدب بالروحانية، والذي يمسك بكل مكونات السكان الأصليين، فيحيي وينعش كل هذه القصص الغربية واللا مفهومة لنا"[١٥].

جمع بليز ساندرا **Blaise Ccndrars** خلاصة كل هذه المواد في أوسع تجميع له في "أنطولوجيا زنجية **Anthologie Nègre**. وكان هذا العمـل قـد كتب بطريقة غريبة: إذ اكتفى ساندرا بالدفع بفريق من أصـدقائه الأفـاكين الذين تناوبوا العمل في "المكتبة" الوطنية لأخذ نُسخ مـن النـصوص التـي أرشدهم إليها في مختلف المصنفات. بينما التزم هو شخصيا - كربّ العمـل حي الضمير - بالتجميع. فقط كان العمل، مثيرا للاهتمـام، لكـن لا يـصلح للاستعمال.

وأخيرا أرسى آخرون من ذوى النوايا الطيبـة، الـذين كـانوا رواداً حقيقيين، وسائل رصينة للتواصل بين الروح الأفريقية ونحن. وفهموا أنـه، كي تلمس الروح، لابد أن تكون قادرا على التواصل بالقول والكلام. ومـن

هذا المنظور، استخدمت الأعمال اللغوية كنقطة انطلاق، وكان البارون روجيه **Roger** أحد هؤلاء الأوائل، الذي نشر – في ظل "الإحياء **Restauration** " – "*أبحاثه الفلسفية حول لغة الولوف*" *عام ١٨٢٩*، وترجم إلى الشعر الفرنسي حكايات أفريقية، من التي تعرضت للتشويه والتحريف، واتخذت مسلك خرافات فلوريان ***Fables de Florian*** العادية تماما، وذلك بطريقة أكثر وضوحا، وهذا حقيقي.

ولم نر ظهور الأعمال الجادة الأولى عن اللغات الأفريقية إلا ابتداء من عام ١٨٨٠، وظل موريس دولافوس ***Maurice Delafosse*** هو الأستاذ العظيم والموجه الذي لا يُنازع. فإن عمله من عام ١٨٩٩ إلى عام ١٩٢٩ كان حقيقة عملا استثنائيا في كل ميادين العلوم الإنسانية: في اللغويات والإثنوجرافيا (علم البحث في خصائص الشعوب) والتاريخ. فهو الأول الذى يكشف عن الوجود الحقيقي للروح والأدب الزنجي، بل غالبا عن الروح من خلال الأدب. ويكتب بهذه الروح: "لاحظ مسافرون وموظفون ومستوطنون وضباط، ورجال الإرساليات خصوصا، أن السكان الأصليين يملكون أدبا شفاهيا، يتناقلونه وهو أدب شعبي بالغ الكمال، وذلك خلال إقامتهم في أفريقيا الاستوائية. وإن هذا الأدب يعكس بإخلاص الأفكار والأحاسيس العاطفية، لأنه التعبير الطبيعي والعفوي. لقد قدروا تقديرا صحيحا أنه ليس هناك أفضل من الحكايات للكشف عن أسرار الروح الزنجية، وأيضا قصص الخرافات، والأقوال المأثورة والأغاني، التي تكشف فيها الروح عن خلجاتها كاملة"[١٦]. ونسى دولافوس بتواضعه أن يذكر أن أعماله هي في الأصل، من هذه الحركة، وأنه كان من باحثيها بأعدادهم القليلة الذين لم يضلوا.

وعلاوة على الحكايات التي نشرها في النص الأصلي، والتي تميزت بدقة ملحوظة في التدوين، ترك لنا "دراسة حول رواية العنكبوت عند الباولي، *"Baoule"* وهى دراسة ذات قيمة عظيمة، ظهرت في مجلة *"الإثنوجرافيا والتراث الشعبي" عام ١٩٢٠*، وأخيرا لكي نفهم الأدب الزنجي في جوهره، فإن أفضل مدخل لذلك هو عملاه الصغيران: *الحضارات الزنجية الأفريقية" و"الروح الزنجية"*.

ويبرز الدكتور ي. كريمر ***Y.Crémer*** من بين الرواد الآخرين الذين درسوا "البوبو ***Bobo***" على وجه الخصوص، ولسوء الطالع لم ينشر العمل بالكامل، حيث توقف بقيته بسبب وفاته المبكرة المفاجئة، أما هنري جادن وجيلبرت فييار ***Henri Gaden, Gilbert Vieillard*** فقد رويا في أوروبا شذرات ومقتطفات قيمة من أدب البول ***Peule*** الذى جمعاه بعلم وفن.

* * *

إن عصر الرواد على مرمى حجر منا، ونحن نساهم فيه بدرجة ما، وكان لابد من قيام الحرب العالمية عام ١٩٣٩ وأوزارها لتبديد السبات الأفريقي. وأفريقيا الجديدة تؤكد من يوم لآخر، ومنذ عام ١٩٤٥ على أصالتها وتكرس أكثر فأكثر من أهميتها.

كان موريس دولافوس قد أطلق فكرة الحضارة الأفريقية بأصالتها وتراثها، يؤيده كل من فروبينيوس، ووسترمان ***Frobenius , Westermann*** وتولى علم الإثنولوجيا الذي كان لا يزال في المهد دوره وقاد جهدا متواصلا

نال الدعم أكثر فأكثر لتوسيع سبل التواصل الروحاني بين أفريقيا وأوروبا وأمريكا وشُغل الإثنولوجيون المستفرقون بالأدب التقليدي خصوصا، حيث كانوا يبحثون وينقبون عن ثوابت الثقافة الأفريقية.

صاحب هذا التقارب في الاهتمام صدمة العودة لأفريقيا من تيار الأفريقيين المسافرين للعودة للمنابع والمصادر الأدبية الأفريقية. وهكذا وُلد شعر زنجي باللغة الفرنسية أي شعر زنجي أصيل، ومن نمط أغاني الجريو من السالوم ***Saloum*** أو من أغاني النيجر. واستعاد الكُتاب السود رياح الإلهام من شمسهم، وظلالهم، متخلين عن النقل من أية ثقافة ليست من عملهم.

وبالتوازي، شهدت فترة ما بعد الحرب، "البيان" ***manifeste*** الأول للأدب التقليدي الأسود. وحتى ذلك الوقت، صُنف كنوع من الفولكلور، دون أي تأنيب من ضمير، وهم يخلطون هذا اللفظ بمسحة من الازدراء. وقالوا إنه أدب، لكنه أدب غير مدون من مرتبة دنيا، وفي عام ١٩٤٧، رسم ليوبولد سيدار سنجور في مصنفه بعنوان: "أكثر *روائع الاتحاد الفرنسي*" ***Les Plus beaux écrits de L'union Française*** الصورة الأولى لمجمل العبقرية الأدبية الزنجية، مستخلصا منها الخطوط العريضة للقوة، وسجل هذا "البيان" بلوغ المرحلة العليا للأدب الأفريقي.

كان لابد أن يقوى الوضع الذي بلغته الثقافة من خلال ليوبولد سيدار سنجور، بدعم من شهادتين مهمتين وفي نفس العام ١٩٤٧، ألا وهما: ولادة "مجلة بريزانس أفريكين ***Prèsence Africaine*** وظهور حكايات آمادو كومبا ***Amadou Koumba***، لبيراجو ديوب ***Birago Diop*** .

وتدين "*بريزانس أفريكيين*"، لليوم الذي نذر فريق من الشباب المثقفين السود نفسه للمهمة السامية، وهي تقديم المعرفة للغرب، وإثـراء الأعمـال العبقرية الأفريقية، والسعي في نفس الوقت على تفعيل تعـاون وثيـق بـين الكتاب الزنوج في العالم. ونشرت المجلة منذئذ سلسلة من الأعمال الأدبيـة التقليدية الأفريقية ويعلق أليون ديـوب ***Alioune Diop***، المؤسـس، بمثـل توكولوري وضعه في مقدمة افتتاحياته فيقـول المثل القديم: "كـل لتعيـش، لا لتكون بدينا". إنه في الواقع غذاء روحي، سيقوي مـن توزيـع وانتـشار المجلة الشابة ويستطرد "اليون ديوب" قائلا: "إنها ترنو للتعاون والانفتاح على الجميع من ذوي النوايا الطيبة، (البيض والصفر والسود)، الـذين يـؤثرون مساعدتنا بالتعريف بالأصالة الأفريقية، والتعجيل بإدخالها للعالم الحديث[١٧]. وأصبح اسم بريزانس أفريكين، ينم عن واقع مـضيء، ولـم تعـد آمـالا وطموحات ثابتة فحسب. كمـا لم تعد القيم الأفريقية تخفى كحقيقة، بل هـي في حنايا قلب أوروبا ذاته.

إن بيراجو ديوب فنان كبير ومترجم عظيم أيضا، فليس ثمة ظل مـن خيانة في ذلك. وتكشف لنا "حكاياته لآمادو كومبا" عطر فن الجريو الولوف وخلاصته بل وعرف كيف يستعيد وبسعادة، ذلك التعبير الفرنسي الذي أعاد عصارة وضياء الأقوال الزنجية، كما جعل حكاياته مسموعة لـدى القـارئ الأوروبي، الأقل استثارة بالروح الأفريقية السوداء، فهو يطلعه علـى كـل دقائق الانفعال والإحساس الأفريقي بالأشياء والكائنات، فإذا قارنا أيـا مـن قصصه مثل " نجورنيابيه[١٨] *Ngorniébé* والتي تعد ترتيلة زنجية تحذر من فضول النساء وإفشائهن للأسرار، بقصة أخرى ماندينجية مثـل تلـك التـي ترجمها حرفيا دولافوس[١٩] عن نفس الموضوع، سـندهش مـن الطريقـة

الماهرة التي حافظ بها "بيراجو ديوب" على إطار الحكاية، وحتى أدنى وأدق التعبيرات دينيا، وقد أضاف لها بعض الحشايا والإشارات والصور الخلابة، مما يخلق لدى القارئ "الأبيض" دقة التناغمات والظلال، والعطور الساحرة التي تعطر الأجواء. أما المستمع الزنجي فيحتاج للقليل من الكلمات: لأن إحساسه العاطفي أي "حالة الحب"[٢٠] هذه تجاه العالم، أدت به وبيسر إلى الانضمام لمملكة الحكاية، ويشكل هذا النجاح التام لبيراجو ديوب لنا قيمة لرمز، فقد فتح لنا إحدى السبل التي تقودنا إلى الروح الزنجية الأفريقية.

غير أن حقيقة جلية واضحة ترسخت منذ ذلك الحين وحتى الآن وهى أن أوروبا لا تنزع إلا إلى فرض ثقافتها على أفريقيا، أو أن أوروبا لن تقوى على إثراء نفسها روحانيا إلا بقدر ما تستطيع أن تستوعب الثقافة الزنجية. فهناك نكوص في الموقف يشبه المعارضة "المانوية"[٢١] للزنوجة المناهضة للعنصرية التي اكتسبها الشعر الأسود الغض. وعلى الغرب أن يتعلم من الحكمة الماندينجية والبانتو عندما يقرأ نصوصا أصيلة تماما، مثلما ينهل الحكمة من الكلاسيكيات اليونانية من نفس المصادر. كما لابد أن تشهد اللغات الأفريقية تجديدا يكفل لها حق المواطنة لدينا، وأن يجعلها تتخلى عن طابع الانغلاق على النفس هذا الذي يتخذ أشكالا من الإدانة المستترة. والمراد، وحسب مثال بكاري ديالو ***Bakary Diallo*** – راعي الشعر، الذي يكتب أشعاره باللغة الفولانية أي، لغة الشعر هذه التي لا تقارن، يحدثنا الكثير من الكتاب السود بصوت أفريقيا نفسها.

هناك حقيقة مؤكدة، وهي أن الغرب اكتشف مؤخرا، الأدب الأفريقي وليس علينا إلا تعميقه، وأن نتخذ موقفا عاطفيا وصفائيا. يمكن أن يقودنا إلى الإثراء.

الهوامش

1. S.M.X. GOLBERRY, Fragments d'un voyage en Afrique, Paris,1802,t.2,p.347.
2. GOLBERRY, op. cit., t. 2, p. 342.
3. GOLBERRY, op. cit., t. I, p. 386.
4. GOLBERRY, op. cit., t. 1, p. 386
5. GOLBERRY, op. cit., L I, p. 386.
6. GOLBERRY_, op. cit., t 2, p. 418.
7. «Quelle que soit leur couleur, leurs âmes sont toutes les mêmes. »
8. H. GRÉGOIRE, De la_ littérature des nègres, Paris, 1808, p. 179.
9. H. GRÉGOIRE, op.cit., p. 184.
10. H. GRÉGOIRE, op. cit., p. 183.
11. «Agama i huntin dye bo mo aloke ato: n ve-do ga dyo ga de we sin, adi agele-ga we. »

M. QUÉNUM, Us et coutumes dul Dahomey Paris, 1938, p. 31.

12. A. DEMAISON, Diaeli, Paris, 1931, p. 7.
13. A. DEMAISON, op. cit., p. 9.
14. R.P. TEMPELS, La Philosophie Bantoue Paris,1949. p. 112.
15. Ch. MONTEIL, Les Bambaras de Ségou et du Kaarta, Paris, 1924, p. 347.
16. M. DELAFOSSE, L'âme nègre, Paris, 1922, pp. 9-10.

17. Présence Africaine, n° I, nov-déc. 1947, p. 7.

18. BIRAGO Diop, Les contes d'Amadou Koumba, Paris, '1947, pp. 40 sqq.

19. DELAFOSSE, L'âme nègre, pp. 79 sqq.; Ne confiez rien à un e femme.

20. L.-S: SENGHOR, in Les plus beaux écrits de l'Union française, p. 166.

21. Cf. J.-P. SARTRE, Orphée Noir, in Anthologie de le Nouvelle Poésie Nègre Par L.-S. Senghor,Paris,1949.

الفصل الثاني

نظرة إجمالية على الأدب التقليدي الزنجي الأفريقي ومكانة الحكاية

الصباح السعيد يُعرف منذ الفجر

مثل "فولانى"

سيبدأ الداعى إلى الصفائية الذي يحرص على صفاء اللغة بالغضب وإثارة الاستنكار، حيث قام بدراسة "إنسانياتها" – أي دراسة الآداب اليونانية واللاتينية القديمة، وسوف يذكركم بأن الأدب هو فن الكتابة الجميلة، حيث لا توجد آداب قط دون مادة مكتوبة، وإن الحديث عن أدب شفاهي لهو اقتراف لجريمة بإهانة الاشتقاق اللغوي. وبينما الأدب التقليدي لأفريقيا السوداء هو أدب شفاهي أساسا، فلم يدون إلا في نطاق ما كان له من مسيرات مشتركة مع أوروبا، ومع الإسلام.

وفي الواقع، لقد انتشرت الكتابة العربية عند بعض الشعوب وخاصة التي اعتنقت الإسلام، كما وصل التعبير الخطي اللاتيني لأفريقيا عن طريقنا.

هذه الخاصية الأولى التي جعلت من الأدب الزنجي الأفريقي أدبا شفاهيا، وهي ليست على أية حال علامة على الحط منه أو نقص فيه.

والمفارقة تصغر لتكون مجرد تأثير شعاع شمس سقط على عيون حساسة للغاية: فأساس ما نسميه الأدب هو الكلام، والذي هو دليل على الحياة الداخلية والخارجية. فلا طائل ولا يهم ما إذا كان هذا الكلام دوّن أو قيل. أو حتى تغنى به أحد، فالكتابة ليست بالضرورة قمة فن الأدب: وحتى أسباس المسرح أيضا، والمسرح هو عرض يقدم للعقل، نابع من تماس تعبيرات بصرية وسمعية، يكفي للثقة به، ويمكن أن تلعب الكتابة دورا مهما للغاية في نشر الإنتاج الذهني، وذلك في إطار مجتمع متعدد الحواجز. وأعني هنا مجتمعنا الأوروبي، الموغل في الفردية، حيث الناس – بالفعل – لاتكاد توجد بينهم علاقات بين فرد وآخر، وعلى النقيض نجد في مجتمعات النموذج التقليدي الأفريقي، أن الفن هو خير، يتقاسمه الشعب اجتماعيا، ويتمتع به الجميع متضامنين، حيث الحياة الجماعية في أوجها، فمن المنطقي تماما أن يظل الأدب شفاهيا: فالكتابة ليست وسيلة اتصال سهلة سوى بين أناس يجهل بعضهم بعضا إنسانيا، فلا يجب البحث بعيدا، ويبدو أن تلك هي الأسباب وراء هيمنة الأدب الشفاهي في أفريقيا، كما كان في أوروبا في العصور الوسطى، وحاليا في ريفنا.

وهكذا الأمر في كل التجمعات الإنسانية، التي توجد في هذه المرحلة النابضة بالحياة وجماعية الحياة الاجتماعية، وذلك على النقيض من الحالة الفرادية الضيقة، حيث الحياة الحضرية الحديثة في تمام إنجازاتها. فإذا سلمنا بأن الإنسان يمتلك رصيدا من الإنسانية متماثلاً على مر العصور متجاوزين قسريا مسألة تقنيات التعبير، فلا بد أن نتفق جيدا على أن الأدب الشفاهي، يمكنه أن يطمح إلى نفس مراتب النبالة "المتقدمة" للغاية للآداب المدونة. وفي

قول آخر، وعلى مستوى الإنسان، فإن الأدب الأفريقي هو أيضا ذو قيمة مثلما هو أدبنا، وفي كل مكان.

* * *

ولما كنا هكذا قد اعترفنا بالمساواة بين الأنساب، في هذه المسألة المتعلقة بالشعارات، يمكننا محاولة إبراز التلوينات الكبرى أو المميزات الكبيرة لعبقرية الأدب الزنجي، وسنستعيد فيه حزمة من الخصائص التي تميز الروح السوداء، لأن الإنسان يسجل ببصماته أكثر الأشياء تواضعا، وهذا حقيقي حيث يمارس حرفته وصناعته.

إن العلامة الأولى التي تسترعى انتباه وفضول الرجل "الأبيض" في تواصله مع هذا الأدب، هو الشعور العميق *بالأصالة*، الذي يبرز فيه. إن هناك ما هو أكثر من التأثير، ألا وهو الإحساس بالواقع الذي تتجاور معه. فالأصيل يتعارض مع كل من الصناعي والمشوه. فإن الحكايات كالشعر لا تنفصل عن الروح والجسد الحقيقيين للزنجي، فتنفذ إلى داخله في أصالة تامة، وفي فن أسود حقيقة. والكلمة العليا هي هذه الكينونة العميقة للإيقاع، الذي نجده في ثنايا كل المستويات الجمالية الزنجية الأفريقية، وفي قول آخر، إذا كان الأدب زنجيًا حقيقة، فذلك لأنه يشكل كتلة مع الحياة الفنية التي بنيت على نفس النمط. إنه نمط الإنسان الأسود، المنحوت حتى في ابتسامته: لأنه يتمتع بموهبة الضحك أكثر من آخرين، هذا الضحك الذي يشكل العلامة المؤكدة للتقبل الدائم للعالم، ومن ثم تترجم العاطفة الثابتة الخاصة بالروح الزنجية. والانفعال هو نتاج تفاعل قوة مع الروح. وهذا ربما هو مفتاح

ضحكة الزنجي *وهذه القوة لا يمكن تصور إلا في حدود الإيقاعات*: وأيا كان سبب الانفعال الجمالي (وهو ما يعرف في الغرب بالإعجاب، أكثـــر منـــه انفعالا). فهناك إيقاع كامن سواء كان يحمل مغامرات ومفاجآت حكايـــة، أم كان يعكس الصورة الظلية لجسد يرقص.

* * *

فإذا كان الإيقاع هو النمط العام، فمضمون الأدب هو الحياة كما يفهمها الزنجي الأفريقي وبهذا المعنى لابد من الحديث عـــن الالتـــزام: *إن الأدب الزنجي هو أدب ملتزم*"- ولنلاحظ أن الاتجاه الحديث هو التأكيـــد وبـــإفراط على معنى فعل "التزم" وذلك، باقتضابه ببعض المحددات. وكما هـــو شـــائع الآن، يسمى الأدب ملتزما، عندما يضع نفسه في خدمة موقف عقلي ثـــوري بدرجة أو أخرى في مقابل بنية تقليدية للمجتمع. ونستحضر على الفور جان بول سارتر وسيمون دو بوفوار ***Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir*** فهما – بهذا المعنى – كاتبان ملتزمان، ويمكن أن يكون للالتزام نفس القوة، بل ويحمل بمعنى مناقض تماما. وهذا ما يميز الأدب التقليدي الأسود، الذي يناضل للحفاظ على أطر الحياة، كما أنه ليس هداما، بل يتوافق مع أخـــلاق فلسفة معينة، وهي فلسفة عالم مركب من القوى الحية، تماما مثل أدب سارتر الذي يستجيب لمفهوم وجودي للإنسان.

إن هذا الالتزام الزنجي كلي، حيث يضع الإنسان وسط لعبة القـــوى، وحُدد في الأغلب الأعم ليكون "نوعا تعليميا" دون أن يكون هنـــاك عـــصب ينبض بالحياة.وهناك الكثير من هذا النوع بلا حـــدود. إن الفـــن الأفريقـــي، والأدب الأسود، وكذلك الموسيقى كلها تتآزر مع العالم في جدليتـــه بالطلـــب

والاستجابة. أسوق هنا أسطورة الحداد العتيقة، الذي ابتكر طبلة التام – تام ليستمع إليه الآلهة، فكل معاني الجمال الزنجي كامنة فيها: الأسود يغني ويرقص لأنه يضع نفسه في علاقة مباشرة مع القوى التي تجعله يغني ويرقص.

ونفس الأمر عندما يحكي، فيشارك في قوة حكمة الأجداد القدامى المتراكمة والمحفوظة في النص، فلا شيء يحدث اعتباطيا في الأدب الزنجي الأفريقي، بل كل شيء موجه، وله غاية محددة ومقصودة، فنحن على النقيض من مقولة "الفن للفن"، ويبدو جليا أن هذه الصيغة الأخيرة لن تقوى على الوجود إلا في مجتمع يعاني من جفاف عقلي. إن وضع هدف اسمى للفن باعتباره رسم قالب جاف للواقع الخام، والمفرغ من جوهره العاطفي الانفعالي، لهو اندفاع إلى العبثية، أي إلى اللا معقول الأكثر انغلاقا: إنها محددات للكائنات والأشياء. وعلى النقيض يوجه الأسود الفن إلى معنى الإحساس بالجماعية مع تجاوز الواقع، أي أن يوجه إلى القوى الحية المتخفية خلف ظاهر الكائنات.

فقد تُوجت الحيوانات – في حكاية فولاني –[1] نبات الذرة البيضاء (الدخن) ملكا، لأن الوفرة هي القوة الحية للذرة، والتي تسد رمق الحيوانات والناس. إن الالتزام الأسود بالعالم المتجاوز للواقع هو التزام إيجابي وقوي: حيث يؤلِّف بقوة حيوية. وعلى النقيض تؤدي سيريالية أوروبا للتزييف عندما تهدم الشكل الطبيعي للكائنات والكلمات، ولا تدفع أبدًا إلى إعادة التأليف لانعدام إحساس جديد. لقيادتها، وتفتقر للقيم.

* * *

ربما يكون نبض الحياة في الأدب الزنجي نتيجة التزام القوى الحية في العالم. أو ربما يكون مجرد انسجام جمالي للحظة تاريخية معينة، ذلك هو الأدب الزنجي هو دائما في طور نابض الحياة، وهذه إحدى سماته المهمة، ولا سيما أن صيغته الشفاهية توفر له مرونة لا تضاهى، وبعيدا عن أنه مكون نخبويا، فهو شعبي حتى النخاع، ويكاد المرء يقول: *إن الثقافة في أفريقيا هي الشأن الأفضل، الذي يتشارك فيه الجميع*. وليس في ذلك ما يدهش فالسبب الأساسي المهم هو حالة المجتمع.

إن المجتمع الزنجي الأفريقي هو قبل كل شيء مجتمع فلاحي زراعي، تنعقد داخله حزمة من العلاقات الوثيقة: فالأشخاص في ثنايا هذا المجتمع هم شخصيات لكل منها وظيفتها الاجتماعية الثابتة، والتي لا تكون أحيانا محددة بالطبقات حيث يشكل الكل مجموعا متجانسا، ويقع التعايش بين القوى بقدر ما يعي كل فرد الدور المخول له، الذي يتجاوز شخصيته ليكون *شخصا* (٢) ولنقارن هذه الحالة بمجتمع جماعي، ينظم جماهيره من الأفراد وفق خطة إن لم تكن مسجلة في الوعي: إننا نصل إلى مجتمع قد مات على المستوى الروحاني حتى إن الأدب يُجبر ليصير تقنية للتنظيم السياسي. وعلى العكس في المجتمع الزنجي الأفريقي الذي يفيض حيوية، يمتلك أيضا أدبا يفيض حيوية، وذلك بفعل اتصاله الثابت بالمنابع، كما يتميز عن الأدب الغربي بانتشار مغاير.

لدينا، طبقات اجتماعية للثقافة، تكاد تكون طوائف، وهناك طبقات مغلقة على الثقافة، وهناك المثقفون، "الإنتلجنسيا"، الذين يعرفون كلاسيكياتهم. وهناك الصغار والمتوسطون من "غير المثقفين"، الذين يملكون أدبا أقل ما

يقال عنه إنه ليس بأدب، والذي يعد غذاء روحانيا لهم. زد علـى ذلـك أن السينما غزت الساحة أكثر فأكثر، ومالت إلى تقليص القراءة الـشعبية إلـى أقصى درجات التقليص، دون أن تستفيد من ميزاتها ولا يوجد هذا التمييـز بهذا الشكل في أفريقيا.

إن المرددين[٣] للأدب الأسود، هم عادة من ظروف اجتماعيـة دنيـا، وفي ميدان الفن، يوجد الجميع جنبا إلى جنب، ليشيدوا تراتبية جديدة. إن الفن الأدبي، والتشكيلي، والموسيقى، والإيقاعي، هي قيم أفريقية عالمية، تـساهم في حياة الجماعة، تعيش وتحيا نفس الحياة، بل وتستخدم في دعمها وتوثيـق عراها. إنها تلك الحقبة من الحياة، حيث يستعيد الإنسان نفـسه، ومـن ثـم يتلاحم بالظاهرة الدينية.

وليست هناك حاجة للبحث فيما وراء السبب لما يُسمى "الغفـل عـن المصدر" في الأدب الزنجي. ولنلاحظ بداءة أن هذا الغفل عن المصدر هـو غفلة نسبية فالزنجي الأفريقي حساس للمواهب الخاصة التي يمتلكهـا هـذا الفنان أو ذاك، فهو يُصنّع المشاهير، وهذا أمر طبيعي، لأنـه يلبـي حاجـة إنسانية بالغة. ومع ذلك يظل الجزء الأكبر مـن التـراث الأدبـي مجهـول المصدر، حيث فُقدت أصول الموضوعات في الماضي، وقطعت المجازفـة بالعرق روابط التقاليد الشخصية وحل الشعب محل الكاتب، إذ الحكمـة فـي الحكايات هي حكمة القدامى، الذين توارثوها هم أنفسهم عن أجدادهم.

* * *

ويكشف الأدب الزنجي الأصيل والملتزم والنابض بالحياة عن تضامن داخلي من نفس النظام الذي يوجد بين الفنون الأفريقية. وربما لا يزال مفهوم

النوع الأدبي ضبابيا وغامضا أكثر مما هو في أماكن أخرى، ويمكن تمييز بعض الخطوط والسمات البارزة، سواء في الشكل أو المضمون والتي تخضبت بنفس الإيقاع.

ويسمح معيار أولي للشكل بالتفريق والفصل بين الأدب الشفاهي والمكتوب أي المدون. وليست لهذا الأخير (المدون) أهمية كبيرة، ونجده في مناطق معينة، وخاصة تلك التي تحمل وبعمق طابع الإسلام، لذا كُتب جزء لا بأس به من الأدب الفولاني بحروف عربية، غير أن الكتابة العربية جرى تكييفها بشكل رديء للقوالب اللغوية الفولانية، مما جعل قراءتها عسيرة دائما، وهو ما قلل أعداد قرّاء الروايات الذين يتعاملون معها. ونُشرت بعض الأعمال الفولانية مثل: *قصيدة الحاج عمر*"[٤] للسيد: هـ - جادن، ومجموعة لا بأس بها من أشعار فوتا جالون ***Fouta Djalon*** للسيد ج. فيبار. ويتعلق الأمر في المجموعة الأولى بالشعر الملحمي، وفي الثانية بالشعر الغنائي. وكلاهما مقتبس من علم العروض العربي.

وكما فعل ليوبولد سيدار سنجور، الذي لفت الأنظار إلى أن التراث الزنجي الأصيل يبدأ بالأدب الشفاهي، ومنه أيضا نقتبس الخيط العام، الذي تنسج منه وتُنظم مختلف الأنواع. ويوجد في الواقع خيط مشترك، يجعل من كل شكل علامة على مرحلة بالقياس لسابقتها، ولكن في نفس اللُّحمة، بما يعني "تدنيس" المتجاوز للواقع في الواقعي.

وفي المصادر نفسها، وبمشاركة مباشرة للقوى الحية التي تحاصرها وتربطها بالمغامرة الإنسانية، تشكل الأساطير القديمة القالب الأدبي التقليدي الأدنى إعدادا والأكثر بكارة. فنحن في قلب الواقع التجاوزي، ثم تؤكد

الأسطورة الطوطمية وتضيق قليلا من الخرافة التي يتم التعبير عنها: فهي تقيم لحمة القرابة أي علاقات القوة بين الناس من جانب وبين الحيوانات والأشياء من الجانب الآخر. وتعمق الحكاية الروائية الخيالية، والتي هي فانتازيا ولعبة في المملكة المتجاوزة للواقع، أواصر القوة كما سبق قوله، ولكن هنا فإن الجانب الانفعالي هو الأكثر انتقاصًا، وتحظى الحكاية بأهمية ما، ويبدأ الواقع في البزوغ.

وتبرز حكايات الحيوانات من تلاقي الواقعي بالمتجاوز للواقع. فمن جهة، يظهر فيها العقل بجلاء كملكة للتعقل الذي يستخلص دروس الأخلاق الاجتماعية من مكنون القصة، ومن الناحية الأخرى، فالحبكة في الرؤية ومغزاها، بالإضافة لتنكر الممثلين تربطها إلى حد ما بمناطق نشر القيم الانفعالية العاطفية، وكذلك التعبير وهو عمل جمالي عظيم.

إن البعض لا يريدون أن يروا في الشعر الأفريقي سوى نثر إيقاعي. والحقيقة هي أنه لابد من إرجاع هذا الرأي للمعنى النقيض: فالشعر هو الثابت الغالب، أما نثر الحكايات، في ذاته، فهو على عتبة الشعر. إن كل منحنى الأدب الأفريقي شعر، أو موشى بأهداب الشعر، وهو الأغنية، والإيقاع والرقص بالكلمات. فضلا عن أن الحكاية ملقحة بشعر حقيقي: فتولد فيها في كل لحظة أغنية خفيفة أو مؤثرة كأنما هي عودة بها لموضوع السيمفونية.

وهكذا إذا شددنا على الصفة المتجاوزة للواقع، والانفعال الباطني في الحكاية، نعبر دون تدرج إلى الشعر. ويتوازى مع ذلك، إذا ما تتبعنا أكثر ما قبل منحنى "التدنيس"، بذلك نجوب ساحات لا تُعد ولا تُحصى للحكمة العملية،

وللعقل المصوغ في قوالب، حيث المثل السائر هو السيد. ويحظى المثل السائر في أفريقيا بأهمية فائقة في الحياة الروحية: فهو المرجعية في كل لحظة للحكمة في الجماعة، ونجده في كل كلمة مهما صغرت في ثنايا الحكايات، تماما كما كنا نلقاه في الأغاني، إن المثل السائر ليس سوى بلورة العبرة في حكاية ما، لذا يجسد معادلة عقلية، إنه يقترب من الواقع، إنه يظل زنجيًا أصيلاً: فالواقع المدرك بالعقل يكون في شكل مجرد تماما، تحت غطاء صورة، بكل ما تتوج به من رموز، وهذا ما يقوله المثل السائر الماندنجي للتعبير عن معاناة لا يعرف قدرها: "لا تعرف الدموع نفسها تحت المطر[٦]"، فالصيغة جميلة وتكاد تضفي عليها الصورة هيئة بيت شعري صغير.

وفي كل الحالات، فإن المثل السائر هو ثمرة لقصة، ولحكاية، ثمرة انفصلت عن الشجرة، وعاشت حياتها الخاصة. وأحيانا يحمل المثل آثارا تؤكد أصوله. إن الأمثلة السائرة الداهومية خاصة، غالبا ما تستغلق على الفهم لمن يجهل تاريخ نشأتها، كما تتخذ طابعا غريبا لصيغة باطنية. ولطريقة الكتابة بالرموز. وفي ذلك يذكر مكسيميليان كينوم ***Maximilien Quenum*** البعض منه في عمله الأدبي تحت عنوان: *إلى بلاد الفون* ***Les Fons***. فمثلا أنه يقدم الدليل على دعابة معينة:" أجابت الأميرة آهوليكبونووا قائلة: "في حالة الاستحالة لا أحد مطالب[٧]"، وكانت الأميرة قد حرضت حصانا على الإنجاب". وإليكم القصة التي يعود اليها هذا المثل السائر: "احتضن الملك المبهور بسرعة بديهة ابنته آهوليكبونووا، قائلا لها ذات يوم: "خذي هذا الحصان يا ابنتي وابذلي له العناية حتى يلد". شكرت الأميرة والدها واصطحبت الحصان. وفي اللحظة التي كان الملك جالسا فيها بهو قصره يستقبل الأعيان من شعبه، مرقت الأميرة وهي على ظهر

حصانها، عابرة القصر مرخية العنان للحصان، فناداها الملك بصوت عال وسألها: "إلى أين تركضين بحصانك كالمجنونة يا ابنتي؟ فأجابت: إن زوجي في العمل.. وأطير لنجدته.. فتساءل الملك وقد استولت عليه الدهشة: أزوجك في العمل؟ هل أنت في كامل قواك العقلية؟ أجابت الأميرة: نعم، واستطردت: لأنه لا شيء أكثر صعوبة على زوجي في أن يوجد في العمل إلا الصعوبة لدى حيوان ذكر في أن يلد؟".

هناك إذن إمكانية في انعكاس المثال على الحكاية. فالمثل السائر هو غالبا جوهر الحكاية، والحكاية هي غالبا توضيح لمثل سائر. هذه اللحمة الوثيقة ليست سوي مظهر للتضامن الداخلي لمختلف أنواع الآداب السوداء.

وهكذا فالحكاية هى أحد أحجار الزاوية للأدب التقليدي الزنجي الأفريقي، وكما هو حال الحكايات في كل بلاد العالم، تصدر الرواية الزنجية عن النزوع العام للإنسان للتأريخ، وإعادة بناء عوالم صغيرة، هو خالقها ومبدعها. والحكاية هي اتخاذ موقف في المجال الأخلاقي، واللعب بالخيال مع الأشياء بطريقة تضعها في تواصل مع حالة الروح.

ولكن هناك ما هو أكثر في الحكاية السوداء، وهو أنَّ إدراك مجال المستحيلات يتم باتباع إيقاعها، أي بحرارة عاطفية وانتقائية فريدة، إن الحكاية الزنجية تقف في منتصف الطريق بين الرقص والتمثيل الإيمائي، والذي هو بشكل ما في قمة الرقص، إنها تعلن عن المسرح الأفريقي، الذي يوجد من الحكاية (٨).

إنه بتضافر الفنون والأجناس، يتعذر كثيرا إدراك الحكاية في بعض جوانبها، ولكي نعيد بناءها من حيث الماهية والشكل بإخلاص، ولكي لا نخون اللعبة، فلابد من عمل فيلم للقاص، ودون الذهاب بعيدا يمكن

استخلاص نتيجتين من هذا التحليل على الأقل: إنه من الضروري للغاية نقل الحكايات بالدقة القصوى الممكنة من النص، ولا يقل عن ذلــك أهميــة أن نسجل في نفس الوقت تفاصيل الإخراج. فأي فن كان يلزم لبيراجو ديــوب ليعيد إحياء القول الدقيق لأمادو كومبا؟

الهوامش

1. GADEN, Le Poular, t. 1, p. 240.
2. Cf. M. LEENHARDT, Do Kamo, Paris, 1947.
3. Voir le chapitre consacre aux conteurs. Les griots sont toujours de basse extraction; on les regarde socialement avec un certain mépris.
4. H. GADEN, La Qacida d'El Hadj Omar, Paris, 1935.
5. G. VIEILLARD, « Poèmes peuls du Fouta Djallon », in Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'A.O.F., p.19.
6. M0USSA TRAVÉLÉ, Contes et proverbes bambara, p. 39.
7. M. QUÉNUM, Au pays des Fons, p. 32.
8. M. TRAVÉLÉ et H. LABOURET, « Le théâtre mandingue », in Africa, 1928, p. 68.

الفصل الثالث

حكّاءو أفريقيا

"من يكن أكثر مهارة منك باللغة، فإنه يشتريك مقابل كلب إذا أراد"

مثل فولاني

يحكي الزنجي كما يغني، وكما يرقص، وكما يضرب التام- تام – هذا حقيقي لدرجة أن المغني راقص في الغالب الأعم، وضارب على طبول التام تام وحكّاء. إن فن الحكي الأسود هو ذات الفن في كل ربوع أفريقيا، بدءا من الحد الجنوبي للصحراء وحتى الكاب ***Cap***، ولكل القرى حكاءوها المشهورون، وكما يعرفون الرقص جميعا، يعرف السود الحكي بالسليقة.

وقسّم الدخل من المال الحكائين لفئتين كبيرتين: فئة الهواة، وفئة المحترفين. وتعيش فئة المحترفين، أي الجريو، أي الرواة ، ***griots***، نوعا من الحياة غاية الغرابة، ويشكلون فئة اجتماعية أصيلة، تملك تراثا أسطوريا خاصا. ولم تدرس حياتهم جيدا، في حين أنهم يشغلون مكانة في غاية الأهمية في المجتمعات السوداء.

لم تكن أوروبا تنكر وجود "الجريو"، ويترقب جـولبري دائمـا ذلـك الزنجي المثير، فلا يكتفي بذكره بألفاظ لاذعة في علاقته بالترحال: فيقول إن "الجريو ذكورًا وإناثًا، والذين يسميهم بعض الزنوج الجاكول *Jacouls* هـم: المنشدون والمهرجون وشعراء أفريقيا، ومنهم الموسيقيون أيضا. أما النسـاء من الجريو فهن المضحكات، ويوجدن بأعداد كبيرة، ولا يتمتعن بالحب مثل "عوالم" مصر (جمع عالمة) *Almées*: فهن يقمن مثلهن بالغنـاء، ويرقـصن ويروين المغامرات الطريفة، ويقرأن الطـالع، ومحظيـات"[١]. ويـستطرد جولبري فيستعرض الدور الاجتماعي "للجريو" الذين يتعيشون علـى هـدايا ومنح الكبار "إن إحدى نقاط الضعف المشينة والمخزية، والتي يعرفها الناس ولا يقوون على الدفاع عن أنفسهم، هي إفساد أنفسهم عن طيب خاطر، عبر سُم المديح والنفاق"، فقد فهم جولبري المشكلة جيدا.

أما القس جريجوار، فيقارن "الجريو" بمبتدعينا، وشعرائنا الجوالة فـي العصور الوسطى، *troubadours*، مستخلصا من ذلك النتائج حول عالميـة العبقرية الإنسانية في الزمان والمكان: "فقد كان لفرنـسا قـديما مبتـدعوها وشعراؤها الجوالة، التروبادور، وكذا ألمانيا كان لهـا مغنوهـا الجوالـون *minsinger* وفي اسكتلندا لها جوالوها أيضا *minstrelles*. وكـان للزنـوج مثلهم مغنوهم الجوالون وهم يسمون "الجريو *griots*"، الذين يترددون علـى الملوك ويعملون ما يُعمل في كل بلاط الملوك... الامتداح، والكذب[٢] بخفـة ظل". ثم بعد أن اكتشف الأب جريجوا رأى هؤلاء "الجريو – التروبادور" هم الأسلاف المحتملين لماليرب *Malherbe*، وكـورني *Corneille*، وراسـين *Racine*، وشيكـسبير *Shakespeare*، وبـوب *Pope*، وجـسنر *Gesner*،

وكلوبستوك *Klopstok*...إلخ، يضاف إلى ذلك أن كل الأشياء سواسية، ويختتم فيقول " في كل الدول فإن العبقرية هى الشرارة الدفينة في قلب الحصاة، فإذا ما طرقت بقطعة من الصلب تسارع بالتفجر(٣)". لذا يأتي ذكر "الجريو" في كل " الأدب الاستوائي"، وأورد بييرلوتي قولين لفاتو جاي *Gaye Fatou*، عند الحديث في روايته عن "فارس تركي *Spahi* أو جزائري". وقد أولى الإثنولوجيون (علماء السلالة) ذلك اهتماما أكبر، غير أن ما نُشر من الأعمال الجادة حول الموضوع(٤) كان قليلا، وهو أمر يدعو للأسف الشديد: "فالجريو" هو أحد الكائنات التي تظل أكثر ارتباطا بالتراث في أفريقيا الآن، وهو أحد هؤلاء الذين يرون أن علم الأمور العتيقة ذو قيمة متعاظمة يخشى إهمالها.

* * *

وتفرض مشكلة الاستهلال أي "ما يختص بنقطة البدء أو الانطلاق"، نفسها: وذلك بالتساؤل عن المناطق التي يوجد فيها الجريو: في الواقع هناك بلاد بها "الجريو" وأخرى بدونهم. ومن النظرة الأولى، "فالجريو" حكر على الدول التي اعتنقت الإسلام، لكن وبالتأكيد دون أن يكون هناك أية رابطة سببية من أي نوع بين الإسلام وفئة "الجريو". وينبغي القول بدقة أكثر، إن "الجريو" مرتبط بالسافانا (السهول الكثيرة العشب).

إذن، فالبلاد التي يوجد بها "الجريو" هي السنغال، وبلاد السودان، والنيجر، وفولتا العليا، وغينيا، وفي جزء من ساحل العاج أيضا. أما بلاد الغابات في جزأيها الأدنى والأوسط في ساحل العاج فلا يوجد بها "الجريو"، وكذلك في بلاد باولي *Baoulé* وهي في السافانا. وتمثل داهومي (بنين حاليا)

حالة خاصة بدرجة ما: حيث كان بها قديما "الجريو" الحقيقيون، وهم حكاءون ومتحذلقون محترفون يسمون الجلودوتو *gludoto* أو *Wenuxudoto*. كانوا يجوبون البلاد يقدمون فنَّهم. وتملك كل أسرة من النبلاء "جريوها" أو رُواتها المعتمدين. الذين يرتزقون من الهدايا. وكان هؤلاء "الرواة" يشكلون فئة حقيقية اختفت الآن. من هنا فإن تقسيم البلاد بما لديها من "الجريو" أمر معقد إلى حد كبير. ويمكن صياغة افتراض أنهم كانوا موجودين في كل مكان تقريبا واختفوا لأسباب تاريخية واقتصادية من مناطق بعينها. وفي الواقع يبدو أن كل الرؤساء الأفارقة لديهم في بلاطهم الكثير ممن يتملقونهم، "فالأسر الكبيرة من الباولي لديهم عبيد من الاختصاصيين في علم السلالات والمؤرخين، الذين كان يحتمل أن لهم نشاطًا كبيرًا في السابق، ويلعبون دورا أكثر أهمية.

ويشكل "الجريو" فئة اجتماعية ذات خصوصية كبيرة، فكيف يفسر الأفريقيون أصولهم؟ تختلف الأساطير ذات الصلة كثيرا حسب الأماكن. ويمكن بعد عمل دراسة تجريدية لعدد لا بأس به من المتغيرات، إرجاعهم إلى ٤ روايات أساسية.

الرواية الأولى وهي الأكثر بساطة تُرجع نسَبهم إلى الخليقة. وتصادفها في فوتاجالون، فوفق التراث فإن الله كان يقسم الثروات والمصائر بين بني البشر، وكان الجد الأكبر "الجريو" متغيبا، ووصل متأخرا، حيث لم يعد يتبقى شيء، لذا ألحقهم الله بأسرة أخرى، ومنذئذ كانت مسئولة عن إعالتهم.

الرواية الثانية وتكاد توجد في كل بلاد السودان، وعند الماندينج خصوصا، وجاء في تراثهم أن شقيقين ضلا طريقها في رحلة في الصحراء، وسرعان ما اعتصرهما الجوع، وأحس الأخ الأصغر أن خارت قواه. فنذر

الأخ الأكبر نفسه لأخيه، اختفى في الدغل واقتطع قطعة لحم من فخذه، وقدمها لأخيه الأصغر، وهكذا نجا هذا الأخير، وبلغ غايته ولم يَعِ صنيع شقيقه إلا في آخر الرحلة. واعترافا بالفضل أقسم أن يخدم شقيقه وأبناءه ويتغنى بمدحه ومآثره، وكان هو "أبو الجريو". وتذكر رواية بديلة ماندينجية أن الأخ الأكبر بدلا من قطعة اللحم التي قدمها لأخيه، منحه دمه ليشربه، وهو ما يشرح أصل كلمة ديالي *dyeli*، وهو لفظ مرتبط بالنسب، ومساوٍ للدم. وهكذا عقدت رابطة الدم بين "الجريو" والأسر التي ارتبطوا بها. وفي الواقع تتشابه علاقات السيد "بالجريو"، من أكثر من جهة، فهناك من يقيمون المصاهرة بالدم، مثل علاقة الأبوة للسينينكو ***Senenku*** عند الماندينج.

ويقول آخرون: إن جد "الجريو" قد يكون ابن أحد الملوك، وعندما مات والده سافر في جولة داخل مملكته لجمع الضرائب. فتظاهر كل أتباعه بعدم معرفته، ولكي يثبت أنه يعرف كل من يتبعه، ذكّر كل شخص بسلسلة نسبه قائلا: "إن أباك فلان، كان يدفع لي هذه الضرائب، ويضيف يا فلان إن جدك كان يقدم لي مثل هذا القربان، لابد أن تدفع ما أطلبه حتى لا تكون في وضع متدنٍّ". ومنذ ذلك الحين ينشد أحفاده "الجريو" تاريخ الأسر، ويطالبون بالهدايا، فهي تعد سدادًا لدين قديم.

الرواية الرابعة وهي أكثر إثارة للاهتمام، بسبب كل الأصول الخرافية التي تغوص فيها، وكان أحمدو مباتي دياني ***Ahmadou Mapaté Diagne***(٥) قد رواها هكذا:

"في الأزمنة الموغلة في القدم، كانت أم قد أرسلت ابنيها للبحث عن حطب وبسبب تكالبهما على فرع شجرة تقاتلا، ولسوء الحظ قتل الأكبر أخاه الأصغر.

"فبينما لا يدري الأخ ماذا يفعل، حمل الجثة وتوجه نحو المنزل، وفي اللحظة التي هَمّ فيها بالدخول إلى دار الأم، لاحظه والداه فطرداه قائلين: "اذهب حيث شئت بهذا الميت، فلسنا في حاجة إليه، ولا ندري ما يجب أن

نعمله "راح قاتل أخيه للإقامة خلف المنزل في ظل شجرة كبيرة، وفي أوقات الغذاء كان يناديهم، فيقدمان له نصيبه من الطعام. وحينما اشتدت الرياح لم يعد صوته ونداؤه يكفي لإسماع أهله، وليتغلب على ذلك زود نفسه باثنتين من العصى، ليضرب بإحداهما الأخرى.

"وذات ليلة كان الدود قد التهم إحدى العَصَوَين حتى الأعماق. وفي اليوم التالي لاحظ قاتل أخيه البائس أن هذه الأخيرة كانت أكثر رنينا من الأخرى، فزود نفسه – وقد استفاد منها هذا الاكتشاف بساق مجوفة كان يضربها بقوة ذراعه مستخرجا منها نغمات شجية. وفي اليوم السابع في منفاه، جاء غرابان يقتتلان، وانقضا على رأسه، فارتد رأسه للخلف دون أن يمسسهما، ولما كان أحدهما قد قتل الآخر، فقد حفر حفرة بمخالبه ودفع بالرمة فيها. وقلده قاتل أخيه (أصل عملية الدفن) وعاد إلى المنزل ومعه جذع الشجرة المجوف والعصا التي لا تفارقه. وكان الجيران يذهبون لرؤيته، ويطلبون منه أن يعمل منها نغمات، ويقدمون له هدايا مختلفة مكافأة له.

"منذ ذلك الحين، لم تعد تذكر جريمته ودخلت طي النسيان، حتى لا يفكر إلا في طبلته التام – تام. إن هذه الأسطورة هي وحدها التي نوّهت لفن "الجريو". وكما هو الحال في أغلب الأساطير التي نصادفها، فإن التام تام هي أداة النداء، للصلاة، وهي الأولى على الإطلاق.

وينجم عن هذه الشروح أن فئة "الجريو"، ومنذ أصولها الموغلة في القدم تابعة لأسرة من السادة، فهذه هي السمة التي نعثر عليها في صلب نوع حياة "الجريو" وقد يكون من الصعوبة بمكان أن نعمل منها توصيفا كاملا لهم، ولن ننتقي سوى بعض حالات كشهادات، ستكفي لتوطيد وضعية "الجريو" في الفن وأدب أفريقيا السوداء.

* * *

وصنفت فئة "الجريو" في بلاد الماندينج، وفي بلاد السودان وغينيا، تحت النوع الجنسي: "النياماكالا "*nyamakala*"، إن هذا الاسم مخادع لحد ما، وفق علم الاشتقاق" فيقال: "أصل القذارة *Tige d'ordure*، حيث تشمل العديد من الفئات الفرعية المتباينة في الموهبة والثروة بوضوح.

بداءة، يجب أن ننحي جانبا "المابو *mabo*"، وهم عموما نجارون ونساجون لا يمارسون أي نشاط أدبي أو موسيقي، بل ينتمون إلى طبقة "الجريو" الاجتماعية، وهم مثلهم في تسول حاجاتهم العضوية.

ويقال وبدقة المعنى عن المرتبة الدنيا لأسرة "الجريو" إنها مرتبة "فين أو فينا *Fina , Fine* وهم ليسوا موسيقيين ولا مغنين، بل مؤرخين مفوهين. وهم كغيرهم من "الجريو" يتزوجون من داخل فئتهم. ويمارس الرأي العام احتقارا شديدا تجاههم. وهكذا يؤكد اعتقاد شعبي أنه إذا أقام "تونتجي *Tuntigi*"، أي شخص من طبقة اجتماعية عليا، علاقة مع امرأة من "الفينا"، فعندما يستيقظ في الصباح يجد قوامه قد تضاءل وصغر. ولابد أن نرى في ذلك الإشارة إلى رمزية الإذلال الاجتماعي والأخلاقي التي تنسب للرجل الحر.

يأتي بعد ذلك "الديلي *dyeli*" وهم – وعلى النقيض من "الفينا"– موسيقيون خصوصا، مغنو الأغاني ومؤلفوها ، يجيدون العزف على العديد من الآلات منها: الجيتار الصغير، والكورا *Kora*، والبالافون أي كل سلسلة التام تام.

ويشكل "الجولو *gaulo*" استقراطيي هذه الفئة على نحو ما. وتتفتح أنشطتهم على تنوع واسع، فهم مغنون، وموسيقيون وشعراء، وقصاصون

ومؤرخون، وهم سادة بيت الفن، ونالوا شهرة واسعة، بحسب موهبتهم. ويؤهل "الجولو" الشاب للمهنة منذ نعومة أظافره، في كنف بيت والده، فيقدمون له الآلات الموسيقية التي تناسبه، ليدندن عليها أول نوتة موسيقية وعندما يبلغ من العمر ما بين اثنى عشر، وسبعة عشر عاما، وحسب استعداداته يبدأ في مصاحبة والديه في الأماكن العامة. ليعزف مقطوعات موسيقية صغيرة. إن التعليم والتدريب طويل ودقيق. ويتوازى مع ذكر حفظ القرآن، والمدونات العربية فيتعلم تاريخ منطقته، وأنساب الملوك، والعظماء، ويجمع في ذاكرته الغضة حشدًا من الحكايات وليكون "جريو" جيدا، عليه قبل كل شيء، أن يرتبط بشاب " تونتيجي"، ابن أحد الكبار ومن ثم يتملقه، وينتزع منه الهدايا.

إن لكل أسرة من النبلاء، أسرتها من "الجريو"، يناط بها حياتها الخاصة. ويتوحد "الجريو" مع السيد برباط خاص، ومن طبيعة تقترب من الأبوية على طريقة الدعابة الماندينجية "سيننكويا *Senenkuya*"، ولا تُفعَّل الحصانة إلا بطريق أحادي في مصلحة "الجريو". وينقل "الجريو" الأب لأبنائه تاريخ الأسرة وتراثه القديم، والآن ولما صغرت هذه العائلات الكبيرة فلم يعد "الجريو" يكتفي قط بما تقدمه له هذه الأسر، وراحوا يمارسون مهنتهم في أنحاء البلاد. وعندما ينتقلون من مكان لآخر تتوزع الأسرة عند الإقامة، حيث يسكن جزء منها عند المضيف وينفصل عن الجماعة الأسرية: بمعنى أن الأب يذهب للسكن عند أحدهم والأم عند آخر، والحصان عند ثالث، وعدة الحصان عند رابع.... وهكذا. والسبب الكامن وراء هذا التوزيع بسيط للغاية: إذ يجب على كل أسرة ممن قدمت استضافتها، أن تقدم هدية إلى أهل

"الجريو" المسافر، وهنا تقود مصلحة "الجريو" وبشدة إلى تعدد الأطراف المضيفة.

إن هذا في الواقع هو الأساس الاقتصادي لحياة "الجريو": فقد اعتادوا على هبات ضخمة تمنح لهم، ولا يتراجعون أمام أية تضحية من جانب سادتهم، فهذه التنورة تروق للأم، فتطلبها، وتأخذها. وهذا البوبو يرغب فيه الأب، فيمنح له. أي إن هناك نوعًا من الالتزام الاجتماعي لابد من تقديمه. كيف نشرحه؟ بداءة، وبالتأكيد، إنه الصلف، إن الشرف يلعب دورًا كبيرًا في المجتمع الزنجي الأفريقي، حيث يشكل المزيد من العطاء، المظهر الخارجي للثراء. إن العطاء يكون من أجل الاندماج في نوع من تضامن الأثرياء. ومثلما يقول موسي ***Mauss*** " العطاء يصنع القوة". ويمكن أن يكون للقوة أحيانا رهان سحري قوي. ولنأخذ مثالا على ذلك: كان شابان هما "ساميا وبوراما ***Samba , Burama***" يتنافسان على حب فتاة تدعى مارياما ***Mariama***، وقبل العيد وقَّع ساميا اتفاقا مع "جريو": بأن يقدم له عطايا ضخمة وخيالية، يحتفظ فيها بنسبة مئوية فقط. وفي يوم العيد، أنشد الجريو أنشودة في مدح ساميا أمام مارياما، وأمام الجمهور، الذي دفع إليه بحزمة من الأوراق المالية، ثم غنى لبوراما الذي أفاض على "الجريو" بأكثر من منافسه، كي لا يفقد مكانته في حضور مارياما، وكان "الجريو" يستدير بالتناوب مرة تجاه ساميا الذي دخل في مزاد، وأخرى لبوراما، حتى بلغ مأربه في السطو على ثروة هذا الأخير حتى آخر مليم. كل هذا من أجل الشرف وكاد بوراما أن يفلس، ويفقد في نفس الضربة حظوظه أمام مارياما. وهو ما يتأتى في صالح ساميا الذي استعاد ثروته. واستفاد "الجريو" بالمثل.

وأصبح العطاء بعد ذلك مرتبا، ويعلم الله كم هو عظيم النشاط الذي يقوم به "الجريو": فالجولو يحفظ التاريخ ويوضحه، ومن ثم تأتي نبالة "الدياتيجي ***diatigi***"، أي "السيد"، الذي يستقبله ويرعاه. وللجولو دور سياسي

هام: فيستخدم كوسيط، ورجل إعلان ودعاية سياسية، ومستشار، وفي هـذا الميدان، يتخذ من نفسه مدافعا شرسا عن التقاليد، وبطلا للتراث القديم، الذي يشكل قوة ارتكاز لموقعه الاجتماعي ولكي يحافظ "الجريـو" علـى علاقتـه بالماضي، يقوم بزيارات بين آن وآخر للأماكن التاريخية والمقدسة: فيـذهب إليها لتحسين فنه ومعارفه. وهكذا توجد قرى مأهولة "بالجريو" وحدهم، مثل فاداما *Fadama* القريبة من كوروسا *Kouroussa*.

وأخيرا، يملك "الجريو" وسائل إكراه للإغداق عليه، التي لا يمكن غض الطرف عنها؛ إنه مسلم، وتساعده معارفه التي أخذها عـن القـرآن، علـى صياغة بعض آيات من القرآن المليئة باللعنات المخيفة، فضلا عن الأشـكال الأخرى للوعيد والتهديد تتضمنها أعمال سحرية أكثر أصالة، وتخشى الناس أن يروا أنفسهم وقد صب عليهم لعناته، فهو لا يتورع عن فعل ذلك إذا كانت الهدايا هزيلة، بل هناك ما هو أسوأ، وسيذهب "الجريو" المُهان فـي إشـباع حاجاته الضرورية حتى يتنزل له السيد ويخفض له جناح الرحمة، سـيدخل بول "الجريو" ضمن واحد من المنتجات الأشد إيذاء من بين غيرهـا التـي تؤدي إلى سوء المصير، ودون الذهاب بعيدا، يستطيع "الجريو" أن يكتفـي بتأليف أغنية صغيرة هجائية وفق المراد، وبلحن يطرب ويصدح، سرعان ما تنتشر كالنبتة الخبيثة في طول البلاد وعرضها، لتدمر سمعـة السيد المعاند أو أن هذا الشخص المتهم، سيوصف في حكاية، أو في أمسية، عيانـا بيانـا عندما يظهر في قسمات مخادعة قليلا للضبع أو لغيره من الحيوانات الأخرى الغبية. ولا يفلت أحد من العقاب إذا أبدى مقاومة صريحة "للجريو".

ويقال عادة إن "الجريو" أشخاص حقيرة ومحتقرة، وليس هـذا دقيقـا تماما فللطبقات الدنيا مثل الفينا سمعة كريهة. فلا يتزوج أبناء الطبقة العليـا قط من أنثى "الجريو". زد على ذلك كانت التقاليد القديمة تحظر منح "الجريو" مقابر عادية، مثلما (كان الحال لممثلي الكوميديا في القرن السابع عشر، فلـم

يكن لهم الحق في الأرض المباركة): وتُترك أجسادهم في الدغل أو في حفرة في جذع شجرة الباوباب فإذا وضعنا هذا جانبا، لا يُظهر الرأي العام شعورا بالاحتقار تجاه "الجريو الذين يضجرون منهم بسبب طلباتهم الملحة التي أدمنوها، إلا أنهم يتلقون الدعم لأن وجودهم يعتبر ضرورة للحفاظ على التناغم الاجتماعي. وهو ما يحدث الآن كما كان من قبل. وكما يقول المثل الولوف: يجدر بنا أن نحتفظ في أي بلد بأشياء من الزمن القديم"(٦).

ويبدو أن الرُشيمات الجديدة، تصنع الحاضر وتعمل على هدم الهياكل القديمة فإن أسر النبلاء قليلة عددا وأقل ثراء، ولا تقوى على إعالة حشد من الرواة لا يزال مزدهرا مثلما كان في الماضي. لقد هبطت منزلتهم ولم يعودوا قادرين قط على الحياة من فنهم وحده، فلجئوا للعمل في وظائف أخرى، ففي الريف يزرعون في موسم الشتاء، ويمارسون صنعتهم "كجريو" في فصل الجفاف، وهو أيضا موسم الأعياد والفرص السانحة لنشاطهم، أما في المدينة فلا يتم التقسيم بحسب الفصول فحسب، بل طبقا لساعات اليوم. في النهار يعملون في الحوانيت والحياكة، وفي الليل يعودون رواة... فالليل ينادي التام تام.

* * *

إن مشهد حياة "الجريو" الماندينج، صحيح في بعض الأمور المتشابهة في مناطق الرواة الأخرى في الغرب الأفريقي: ففي بلاد الولوف مثلا، هناك الجويل ***gewel***، ولدى التكرور ***Toucouleurs*** هناك البمبادو ***bambado***، وفي بلاد السامو ***Samo*** في فولتا العليا، نتبين الدومو ***domo***، أي الرواة صانعي

الأحذية، والتام تام، الذين لا يغنون، بل مؤرخـــون رســـميون، والـــشعراء، والمغنون المحترفون وهم: "اللاولولي *Laweloli*" الذين يتمتعون بالعديد مـــن المواهب، ويجنون أموالا طائلة. وتستحق حالة "البول *Peuls*" في فوتا جالون تنويها خاصا.

حيث نجد هناك طبقتين من الجريو "الألوب *Aulube* (جمـــع جولـــو)" و"النيا ماكالاب *myamakala-be* (جمع *nyamakaladyo*) وليس الألوب من البول في أصولهم، ويرجح أنهم من أصول مالينكية، وفقدوا لغتهم القديمـــة، وهم مثل الجاولو الماندينج متسولون، وربما تكون أوضاعهم الاجتماعية أكثر ثباتا، لأن فوتاجالون احتفظت بهياكلها التقليدية بطريقة أفضل. أما "الراويات" إناث "الجريو" من الألوب فيرفلن في سعة من العيش بدرجة مثيرة للدهـــشة: فيتزين بالمجوهرات المصنعة من الذهب المصمت حيث تتحلى امرأة واحدة عادة بكيلو من المعادن النفيسة، وترتدي ملابس فاخرة وكل هذا يـــأتي مـــن الهدايا، وتنعقد رابطة وثيقة من الأخوة بين "الألوب"، ويأتلفون فـــي جمعيـــة تعقد اجتماعات سنوية، وتزدهر أعمالهم بطريقة تثير الإعجاب.

ويحلل البول "لفظ النيا ماكالا" بطريقة مختلفة عن الماندينج:" فهي تعني في علم الاشتقاق: "لتأكل أيا من يكون"، وهذا صحيح تماما بالمعنى المجازى. وينقسم "النيا ماكالاب" إلى جماعتين: عازفى الكمان وعازفى الجيتار.

فالجماعة الأولى، أى عازفي الكمان ليسوا من البول في أصولهم، فقد قدموا من الغابة ويصطفون في مجموعات بين ثلاثـــة أو خمـــسة مُـــؤدين: عازف أو اثنين للكمان، وضارب أو ضاربين لطبلة الكالابـــاس *Calebasse* (حيث ينقرون عليها بأصابعهم المليئة بالخواتم)، بالإضافة لمغنٍ واحد دائما.

ولا تقدم لهم التزامات اجتماعية، بل يتدخل الشرف. أما عازفو الجيتار فهم من "البول" الذين تعلموا المهنة ليتكسبوا منها، ولا يشكلون فئة حقيقية.

ويقال: إن "النياماكالاب" كسالى ومشردون، ينخرطون في المهنة منذ طفولتهم، يحيون حياة بوهيمية بدرجة كبيرة، لا يعرفون لهم أهلا أو سيدا، ويدلفون للمجتمع عبر شيخ من "الرواة" الذي ينشئهم على الفن، ويعيد تعميدهم بأسماء تثير السخرية مثل (سامبا الصغير- بالي الصغير...) ويؤلفون مبكرا أغاني من السباب القبيح في مواجهة من يرفضهم، وكانوا آفة اجتماعية حقيقية بأعدادهم حتى عام ١٩٣٧، حين حظر عليهم "المامي ***Almamy***" شيخ "فوتا ***Fouta***" في "لابيه ***Labé***" – ممارسة المهنة. فتناقص عددهم، وهاجر البعض للمستعمرات الأخرى، واتخذ آخرون من أنفسهم بهلوانات متجولين.

* * *

ويشكل فن الحكي، وجها واحدا من وجوه المواهب المتعددة للجريو وليس كل الرواة "جريو"، لكن "الجريو" رواة بامتياز. وحكاياتهم ذات صبغة أصيلة: فمجالهم هو الحياة الروائية الخيالية، والقصص الهزلية. وعند الحاجة، لا يأنف "الجريو" من سرد حكاية عن الحيوانات، حيث يتعرف المتلقي على الشخصيات المعروفة دون عناء، وعلى الرؤساء الأقوياء، ويكون النقد لاذعًا عنيفًا، ويحق "للجريو" قول ما يشاء. إن النياماكالاب هم أكبر المتخصصين في القصص الخادشة للحياء والدعارة.

وفي كل الحالات كشف الرواة عن أنهم رواة كبار. يستخدمون كل مواهبهم للحكي كموسيقيين وخطباء، وممثلين بطريقة الإيحاء، وموهبتهم هى مقياس فنهم.

ونجد في مناطق أكثر تحديدا، أي في مناطق معينة من بلاد السودان (الغربي) قصاصين حقيقيين محترفين، وهم ملمون بالقراءة والكتابة، لكنهم ليسوا من "الجريو" على الإطلاق. وهذه حالة نادرة.

فإذا ازداد الطابع النزيه للفن، فسيصل هذا الأمر للقصاصين الهواة، الذين يتنافسون مع الرواة بفن عال. إنهم يوجدون في كل القرى، وفي كل الأسر. ويمكن القول، ولحد ما، إن كل الزنوج قصاصون بالموهبة، غير أنها ليست مقسمة بالتساوي. وتقام مناظرات صعبة للغاية خلال السهرات للحفاظ على الشهرة العالية التي اكتسبوها بصعوبة.

إن العجائز هم القصاصون الأكثر احتراما، أي الموبي ***maube*** والكيكالابي ***Kikalabe***"البول"، وأيضا التيكوروباو ***Ltyekoroba-u*** الماندينج. كما يجب على رب الأسرة في بلاد الباولي ***baoulé*** معرفة فن الحكي في الأمسيات العائلية.

وفي بلاد "السامو" يُدعى تطوعًا قصاص شهير نياندالي ***nyindali*** وتقدم له هدية صغيرة تعبيرا عن الامتنان. إن النساء في السنغال قاصات ممتازات، ويعترف لنا بيراجو ديوب، أنه تلقى جزءا كبيرا من مهارته عن جدته. وكان قد أحب منذ طفولته التجوال في مملكة الخيال، حيث يعشق الأطفال القصص في بلاد الزنوج، كما في كل مكان في العالم، كما يعشق الأجداد حكيها لهم. زد على ذلك أن القاص الذائع الصيت يكون خلفا لسلف: إذ يلقن الأب دقائق فنه لأبنائه، وتزهو مثل هذه الأسر، وبحق بنسل من مشاهير القصاصين.

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا: ما جوهر الشهرة في أفريقيا السوداء؟ هناك، بداءة، قصاصون وفنانون مشهورون: كان آمادو كومبا أستاذا لبيراجو

ديوب، ولا تزال السنغال تردد الكلمات العذبــة لحمــادو ســوا انجــوران *Hamadou Sawa Ngouran*، والرجل الصغير لجوزاس *Le Petit Homme de Gosas*.ويحظى لويلولي ديديا *Laweloli Didya* في فولتا العليــا بــشهرة واسعة، في كل بلاد "السامو"، ويختلف المجد والشعبية التي يتمتع بها هؤلاء الرجال وبشكل ملموس عن مفهومنا في الغرب الآن، فلدينا يكون الإنــسان المشهور مذللا، مغترا، وصاحب أهواء، حيث يتلقى أجورا ضخمة، ويحيــا حياة كثيرا ما تكون فريدة وغير مستقرة، ولنلاحظ على الفور، أن الزنجــي الأفريقي يتبنى داخله مشاهير الممثلين أكثر من المؤلفين، وهذه هي الوسيلة، والتفسير البراق خاصة الذي يميز الفنان الكبير، ومن الناحية الأخرى، فمهما بلغت شهرته يعيش حياة تختلف بعض الشيء عن الحياة العادية، فلن يحيــا على الدوام في ثراء، وهذا هو حال بعض المغنين والفنانين المتجولين الذين يطالبون بالعيش والسكن بالمقابل أثناء تظاهراتهم، ثم يعودون لحياة التشرد.

ويكمن السبب في الحالة هذه، أن الفنان في أفريقيــا يحــرص علــى الالتحام والتماسك الاجتماعي، أيا كانت شهرته، ويواصــل الانــدماج فــي الجماعة، إنه ليس فوق الجماعة أو خارجها، أما في أوروبا وأمريكا فالفنــان تابع تماما للجمهور، ولا سيما أن الجمهور هو من يصنع شعبية، ومــستقل عن المجتمع، فالانحيازات القائمة، وما يعيش فيه من يُسر مــالي، يمنحانــه حرية كاملة، وعلى الأقل في حدود معينة. إن الفنان الأفريقي أكثر إنــسانية، لأنه يتمسك بأصالة بحياة المجتمع، فهو متساوٍ مع أقرانه.

الهوامش

1. GOLBERRY, Fragments d'un voyage en Afrique, t. II, p. 415
2. H.GRÉGOIRE, De la littérature des nègres, p. 185.
3. H. GRÉGOIRE, De la littérature des nègres, p. 185.
4. Cf. P. GUÉBHARD, Au Fouta Djalon, cent vingt ans d'histoire, Paris, 191O, pp. 95 à 99.
5. AHMADOU MAPATÉ DIAGNE, «Origine des griots», in Bulletin de l'enseignement en A.O.F., juin 1916, p. 275.
6. Abbé BOILAT, Grammaire de la langue woloffe, Paris, 1858,P.373.

الفصل الرابع

فن الحكي والأمسية

"إن قِدرا واحدة من الدقيق، بيضت ماء النهر"

(لغز بمبارا)

في حياة كل مجتمع، تقلبات عديدة: مراحل من الاسترخاء، وفترات من الحشد، إذ يصبح النبض العام، ووحدة الإيقاع بعيدة الأغوار.

وتتكرر لحظات التجمع هذه، حيث تترسخ وتتوطد القوة الجمعية، بما يشكل الصورة الصحيحة والدقيقة لحيوية المجتمع. إن دفق التلاحم بين مدننا الغربية ضعيف، بينما هو في عنفوان القوة في القرى السودانية. وفي بلاد الزنج، حيث كانت بؤرة الجذب دينية وجمالية، تشكل الجمع من أناس يعرف بعضهم بعضا على خلاف ما عندنا، حيث يتجمعون، ويجهل بعضهم بعضًا باستمرار. وتكاد تكون الأمسية، التي هي وجه من أكثر وجوه الحياة الاجتماعية إثراء، قد اختفت من حياتنا الحديثة. فتجميل الأناني، المحب لذاته والفرداني تسيطر على كل شيء: فالطقس الاجتماعي للذهاب للسينما، هو المثال الصارخ على ذلك، وعلى النقيض حافظ الزنجي الأفريقي على الحاجة الحيوية لجماعية السهرات. إنْ هذا إلا عندما يندمج الجميع في الدائرة، ليتمكن الرجل الأبيض من أن يؤمن لنفسه طريقا للتواصل الأصيل مع الروح الزنجية.

وفي أفريقيا، حيث ثمة تقدير خاص لكل لحظة محددة في اليوم: هناك تنظيم للوقت محكم البناء: تخصيص ساعات للحكي، فقد تأثر "البيض" الذين خبروا الحياة اليومية للزنجي، وتأثروا من الحظر العام للحكي أثناء النهــار. وهذه شهادة صالحة لكل العالم الأسود، في بلاد السودان، والبــانتو. وهــو عامل ثقافي بالإضافة إلى أنه يناضل لصالح الوحدة الزنجية الأفريقية. لكــن من أين جاء هذا الحظر الذي يشوبه الغموض؟ وللإجابة اقترحت العديد من الشروح: يعتقد راتراي *Rattray*[١] أن ذلك يرجع للطبيعة الخاصـــة للغايــة لموضوعات النقاش: وهي دينية، وجنسية، وسياســية. أمـــا الــسود الــذين تسألونهم عن السبب، فيجيبون في غالب الأحيان: "هكذا كان آباؤنا يفعلــون دائما". فمن الصعوبة بمكان سبر أغوار الحكمة الأفريقية القديمــة. ويقــول "السامو" إنه "سو *Swe*" بمعنى "محظور" خاص من طبيعة المحظورات الدينية نفسها.

وبعيدا عن هذه الوقائع، يمكن أن نغامر ببعض الفروض. فالليل هــو اللحظة المناسبة بامتياز للأحلام، حيث يستطيع الخيال بسهولة أن يغير مــن أبعاد الأشياء، دون أن تفرض حدودها الحقيقية نفسها على معانيها أو تجردها من سحرها. إن العالم الليلي مسكون بكائنات خيالية عجيبــة، كمــا تعــيش حيوانات الدغل جميعها وتقوم بالقنص في الأراضي القريبة: وهناك يوجــد معرض لشخصيات الحكايات، وهي قاعة عرض حاضرة تفيض بالحيويــة، وذلك في كل أرجاء السهرة، وأخيرا، فربما يكون هذا هو الحــل، فالحكايــة ليست عملا بلا مبرر: إنها ترنو لهدف أخلاقي وتعليمــي تربــوي، وتزيــد خلاصة الحكي فاعلية وحيوية أكبر أثناء الليل: فلا تتم أعمال السحر والرقى

سوى في الخفاء، ويدخل الليل كشريك فـــي هـــذه الأعمـــال. ولـــنلاحظ أن التحولات الاجتماعية الحديثة ربما تقضي برفع هذا الحظر. ويُقال إن التطير والخرافة، تنتهك بجرأة قانون الأسلاف. إنْ هذا إلا ملمح صـــغير للمـــشكلة المتعلقة باندماج العالم الزنجي في الدائرة العالمية.

* * *

إن السهرة هي مسرح الحكاية، وتكاد السهرات تتشابه في أجوائها في كل أنحاء أفريقيا، ويتداخل عدد من العوامل التي تعدل من مـــسلكها العـــام، لتعطي كل منتج محلي مذاقه وطابعه الخاص. وعلينا أن ننتقي بعض الأمثلة للدلالـــة على ذلك. بداءة نسجل أن فى عالم السهرات ما هو عائلى فحسب، لا يتقاطع أبدًا مع مجرى الحياة اليومية، أيضا فيه سهرات أخرى تكتـــسى الصفة الرسمية حيث المشاركة أكبر، والتنظيم أكثر تعقيدا.

في مساء يوم كغيره من الأيام، يجتمع أعضاء العائلـــة، بعـــد تنـــاول الطعام معا، في إحدى الديار الحكر، حول قنديل زيت، أو يجتمعون خـــارج الدار إذا كان القمر منيرا، وفي بلاد "الأجني ***agni***" "بكوت دوفـــوار، تبـــدأ السهرة في هذه الظروف، وعندما يتحلق الجميع في الدائرة من أصغر شاب إلى أكبر شيخ، يبدأ القائد في سرد الحكاية الأولـــى. ويقـــيم "البوبـــو ***Bobo***" أمسياتهم فوق أسطح المنازل المبنية من القرميد الجاف، حول المدفأة التـــي تلتهم ثلاثة أفرع من الحطب، يصطف الحاضرون علـــى شـــكل مروحـــة، العجائز في الصف الأول بالقرب من المدفأة، ثم يأتي الرجال، وتجلس النساء في الصفوف الخلفية وتُنتظم الأمسيات بوتيرة أكبر خلال فصل الشتاء.

وفي بلاد "السامو *Samo*" تنظم سهرة خاصة إلى حد ما، عقب حصاد الذرة الصفراء، وتؤكل كيزان الذرة الجديدة الطازجة التي تشوى على نار المدفأة. ويبدأ طقس السرد عند السامو بطريقة مبتكرة تماما. ويمثل الحكي لعبة جماعية، يعيش فيها كل الحاضرين في وحدة شعورية عميقة. حيث يجلس القاص القرفصاء وسط الدائرة، ويقول هذا الذي هو أول من اختير موجها حديثه لأحد الحاضرين: يافلان، أين وضعت خاتمي؟ فيجيب: أعطيته لـ "x" ويرد "x"، أعطيته إلى "z" ويدور الكلام بين المستمعين، ويقول الأخير أعطيته "لفلان" أي القاص. ويبدأ هذا الأخير حكيه بالصيغة الثابتة لاستهلال الحكاية فيقول: "هكذا تبدأ حكايتي".. "يحكى أن".. وفُتحت مملكة الجنيات، وإليكم ما يجري بداخلها وكيف ينهب الضبع كورو ***Kourou*** الأرض بمشيته الملتوية، بينما يجهز الأرنب البري الداهية فوين ***Fuin*** بعضا من كلامه المعسول على طريقته.

إن الوجود المعمم المطلق لصيغ استهلالية للحكايات الأفريقية، هو عمل يثير الدهشة، وربما كان لهذه الكلمات القليلة في أصولها، طبيعة سحرية خالصة أكثر مما هي الآن: فإذا كانت قوتها قد خبت لحد ما، فيبقي استعمالها قويا وضاغطا مثل نقل التقاليد القديمة. وتهدف لخلق المناخ المواتي، ووضع الكائنات والأشياء في وضع متجاوز الواقع، والتمسك بعقيدة التشاركية الفنية، وهو ما نجده في مختلف التقاليد والعادات.

ويبدأ الراوي عن الفلانيين ***Peuls*** دائما كالآتي: كان.. ياما كان.. هل هذا حقيقي.. لا ليس كذلك. إنها حكاية...." حيث توضع السردية في زمن خارج الواقع.. وهو الإعلان عن تغيير إيقاع العالم الحقيقي.. أي الحاضر.

وفي أمسية "البوبو"، يقوم شخص ويشعل غليونه الطويل مــن جــذوة الموقد ويصيح قائلا: هان هان هالي *Han han halé*، فيردون قائلين هــون هون *Hon hon*، ! ويتابع استهلاله هكذا: "ما أعرفه، أقوله ومــا لا أعــرفه، لا أقوله".. لقــد تجــاوز مرحلــة الواقعيــة، وجــاء أوان الــسيريالية، أى تجاوز الواقع.

إن هذا يكون أحيانا مجرد استلهام. وتوجد هذه السمة ذات الخصوصية الواضحة في مستهل الحكايات الولوف: إذ يقــول الــراوي: هــذه "حكايــة خرافية"! *Fable* فيردون عليه" *Fafable* ! ذات مرة". "كالمعتاد" وهنا تكتمل الدعوة لسماع الحكاية الخرافية.

وأخيرا، ربما كان هذا هو الإعلان عن التفاف السامعين حول الحكاية ويبدأ الحكاء من "الأجني" هكذا: امبلا.بي. دي. أي" التسالي التي التهمناها". (يشير التعبير لفكرة التملك بقــوة)، ويــرد الحــاضــرون: امبــــالا بـــلا *Mbla bla*.. أي "التسالي" وهكذا ينطلق الحكي.

في كل هذه الحالات، هُيئ الذهن، وصار هنا نوع من القداسة – يشبه قليلاً ذلك الذي يسبق الأضحية – والتي يتم الحصول عليها في الغالب عبــر صيغة يكتنفها الغموض والسحر فالحكاية مثل الأضحية، هي مرحلــة مــن التشارك الاجتماعي. فمن المنطقي أن يكون إطارها العام متشابهًا. وبالرغم من أن لبعض الحكايات محتوى أسطوريا، ومن ثم يصبح إنشادها عملا يكاد يكون دينيا، فقد كانت تكتسب في الماضي جوا احتفاليا أعلى بكثير منه الآن.

* * *

ولنر القاص وهو يمارس عمله، فالمستمع ملتهب المشاعر، شديد التركيز، حيث تناغم نبرة صوت المتكلم تكون بطريقة مختلفة عن الأحاديث العادية، ويستخدم طبقات صوتية متعددة ببراعة بما يثير الإعجاب: وترى كل شخصية من شخصيات الحكاية وقد اندمجت تماما منعكسة على شاشة أسارير وجهه، وتأخذ تعبيرات قسماته تحت جاذبية لهب النار، أبعادا مبتكرة من الفانتازيا، حيث الإيماءة والإشارة مقتضبة، ولكنها صحيحة تماما. فالراوي الفولاني ينشد في أغلب الأحيان، وقد أسند نصفه الأعلى إلى الوراء جدا، وهو ما يعطي الوجه تعبيرا غير مألوف وأخاذ. وتترجم أدق تفاصيل وظلال الحكاية بفضل اللعب المعقد للرجل، وتكاد هذه اللعبة أن تكون رقصا. فيرقص الضبع الأخن في فروته المشوهة، يسارع بالهرب من الغباء المقترف، ويرقص الأرنب البري بدهائه الوثاب، وبصوته الماكر، وكذلك الساحرة العجوز التي حنت ظهرها السنون، ولا تزال عيناها تلمعان وتتفجران بقوة الفتنة والسحر. وتظهر من آن لآخر علامات التعجب القصيرة، مع تغيير في التنغيم والإيقاع الذي يستولي على انتباه الحضور الذين يتحلقون في دائرة، وإنعاش نشوة جديدة.

ويبقى الحضور جميعهم في حالة من الترقب، وتوحد الجميع في هذا الانتظار. وفي اللحظة، وفجأة تصدر ضحكات خفيفة دون تحفظ، هذا الضحك الشامل لزنجي، يعانق كوميديا الموقف وهزليته: حيث خدع الظبي ***L'Antilope*** السيد الفهد ***Léopard*** بمقامه الكبير، وفقد الضبع قواه في عقر داره. وينتظم التوالي في السرد من همهمة خفيفة من المستمعين فيقولون: هان، هان ناموا! ***Han,han.Namou***، ويندر أن يقاطع أحد مسار الحكي، بعمل تساؤل، ومع ذلك فالفرض هذا غير مستبعد. فإذا كانت الحكاية

غير واضحة، أو شاب الغموض بعض مغامراتها، يمكنكم إشراك القاص فيما يعن لكم من مصاعب، الذي يجيب عن طيب خاطر - وأحيانا يحدث أن يسأل القاص نفسه هذا أو ذاك من الحضور، طالبا إليه تصوره لما سيأتي. وفي أغلب الأحيان، فإن رواية القاص التي يقدمها تكون في غاية العبقرية منمقة بدقة متناهية، وتتلخص المشاركة المباشرة للمستمع في الحكاية أساسا في الأغنية ويشعر الناس هنا، كما في أماكن أخرى، كم تكون السهرة " لعبة درامية" حقيقية.

لا توجد قط حكاية أفريقية دون أغنية. ويغني الزنجي عاملا، وماشيا ومجدفا على طول النهر، وساهرا بالطبع. وإذا أحب أن يغني أكثر فذلك لأن الصوت هو الأداة الرخيمة للإيقاع. وهذه حكاية ماندينجية من منطقة سيجيري ***Siguiri*** تقول: تعرض طفل صغير يدعى سيني مُوري ***Sini-Mory***، لمقت شديد من زوجة أبيه التي أرادت أن تدس له السم، وعند عودته كل يوم يغني له كلبه الأشقر هذه الأغنية:

"يا سيني موري ! يا سيني موري! يا سيني موري!

إذا قدم إليك طبق من اللحم، ادفعه بعيدا يا سيني موري،

إنه يحتوي على سم، يا سيني موري،

وإذا قُدم إليك طبق من فونيو ***Fonio***، ادفعه بعيدا يا سيني موري،

إنه يحتوي على سُم يا سيني موري،

وإذا قدم إليك طبق من أرز فتناوله، يا سيني موري،

وفي اليوم الذي أموت فيه، يا سيني موري،

ارحل، ارحل، ارحل بعيدا عن هنا يا سيني موري،

وإلا فالأرض التي تعمرها يا سيني موري،

ستأكلك يا سيني موري، يا سيني موري[٢].

وعندما مات الكلب الصغير، رحل سيني موري، وأصبح غنيا، وعوقبت زوجة الأب الشريرة.

وتستجيب أغاني الحكاية لأهداف متعددة. فتستخدم في إراحة المستمع واسترخائه من التركيز المتعب لمدد طويلة، كما تشركه أيضا في اللعبة والفعل: فينتقل من وضعيته كمشاهد، فيحس كل واحد أنه صار ممثلا، يعيش المشهد بقوة وعندما تصدح الموسيقى، تفتح أفقا للتعبير المتناغم وللقدرات الماهرة. وتغني الذبابة البناءة في حكاية السامو، ويُقلد اللحن جيدا صوت طيران وطنين الحشرة، إذ تمتلئ الحكاية تماما بطنين الأجنحة: وليس هذا سوى دليل يضاف للقيمة الفريدة للتعبيرية الزنجية الأفريقية. كما تحتل كلمات الطرب المغناة، قيمة شعرية كبيرة بذاتها. وتقص علينا حكاية الفولاني مغامرة سيئة لامرأة شابة رفضت مصافحة أخيها الذي قدم لزيارتها، فلما أدركت خطأها، ولكي تستبقيه للعشاء، ولتكفر عما بدا منها أنشدت هذه الابتهالات:

يا علي، يا ابن أمي

انتظرني، أدعوك للعشاء، أرجوك

يا فارس جواد جميل، سيهملج[*]،

انتظرني، أدعوك للعشاء.

(*) أي سيسير سيرا حسنا في سرعة.

يا صاحب مهر، يطاول النجوم،

انتظرني، أرجوك، أدعوك للعشاء.

وهنا تضاف قوة وعظمة الصورة إلى عذوبة سجع وتناغم اللغة الفولانية (بولار) التي توصف بشقشقة العصافير. ومع ذلك فهذه ليست سوى قطعة صغيرة من الشعر الشعبي.

وأخيرا، تسهم الأغاني الساكنة في بنية القصة إسهاما كبيرا في منحها هذا التكوين الموسيقي الزنجي النموذجي بحق، والذي يمكن مقارنته ببناء مقطوعة من موسيقي الجاز. وتعود نفس الجملة الموسيقية دون أنقطاع داخل الحكاية، مثل عودة (الفكرة الرئيسية في قطعة غنائية يبنى عليها عمل موسيقي) ***le thème***، وتفخيم اللحن. ويغني القاص مقطعا (***couplet***) (كوبليه) ويردد المستمع "اللازمة" في جماعة (كورس)، وهذه اللازمة تكون قصيرة في الغالب، إنها بالكاد بضع كلمات، ولا يتطلب الأمر جُملا طويلة كي نشير ونؤكد على الزمن القوى.

* * *

هذه إذن حكايتنا تتجلي كاملة كما جرت، حيث يغلب وجود الأخلاق بشدة وقد تبلورت بوضوح في صيغة ما. "حدث ذلك منذ هذا الزمن الذي جلب فيه العقوق تجاه الخيرين مصائب جمة على العاقين من البشر ذوى الذاكرة الضعيفة.".. "ومن ثم كانت هذه الحماقة التي أدت بالضبع أن ظل ظهره في انحدار"... إلخ وعلى الفور، وبعد أن كان كل شيء ثابتًا

لا يتحرك مثلما كان الأمر عند البداية، أكمل طقس الختـام نـزع القداسـة. وتباينت التعبيرات بشدة، بل وتوجد في كل مكان. عسى أن تكـون مجـرد نقطة النهاية، كما يحدث في الحكايات الماندينجية، التي تشير ببـساطة إلـى القطيعة مع السحر وإبطـالـه: "فيقـول هنا حيث أخذته، أعيده إلى مكانه" أو يعلن الراوي وهو يضع خطا على "التخيل والاخـتلاق"، أن مـن عـادة الأجنبي" أن يقـول: "*A tom di*" وتعني "إنها لكذبة"! وفـي بـلاد "الولـوف" فالخاتمة جميلة للغاية، فكل شيء مسكون بالشعر، تتوه نهاية الحكايـة فـي الآفاق الرحبة المتجاوزة الواقع" ومن هنا تسافر حكايتي لتسقط في البحـر. "وأول من يتنسمها إلى الجنة ذاهب". ويحـدث أحيانـا أن تكـون الألفـاظ المستعملة في الحكاية من العهود القديمة جدا. فلا يدرك العامة مـن النـاس معانيها البتـة. ويقـول الســامـو ***Ma nyi Karabam de*** وهي عمليا ألفاظ لا تترجم. وليست هناك حاجة للتأكيد على المقارنة بين أطر الحكاية مع أطر الأضحية أو القربان: فصيغة الختام تشير للعودة إلى الإيقاع العادي لمملكـة الواقعية.

إنها حالات، تتمدد فيها الحكاية خلف ألفاظ السرد. ويستطيع الراوي أن يسأل الحضور عما عسى أن يرشح، إذا سلكت مثل هذه الشخصيات بطـرق مختلفة. فبدلا من أن يسدي الأرنب البري النصح للأسد، بأن يُعـالج نفـسه بنخاع الضبع وذلك على سبيل المثال، كان بدلا من ذلك- قد أثـار غـضب الملك على الضبع بالافتراء عليه، وكل منهما في منافسة في الرقة والبراعة: حيث يثرثرون طويلا. وينطبق الأمر إذا ما قصدنا حكاية ملغزة حين تقول: "أي هذين الرجلين بدا لكم أكثر شجاعة؟ والسود ولعون بهـذا النـوع مـن

التركيبات، ويجب أن نرى فيه إحدى علامات امتداد الثقافة الشعبية الزنجيـــة الأفريقية.

فعندما يختتم قاص حكاية، يشرع في حكاية خرافية أخرى. أو يقــف أحدهم بدوره ويلقى صيغة البداية، ويستمر الأمر كذلك حتى ينتصف الليــل، وإذا كنا نقصد مجرد سهرة عائلية، بعدها ينصرف كــل واحــد إلــى داره، ولايزال الذهن يعج بالحوارات، والرقى والسحر المستحضرين – لقد أوصلت الحكاية كل واحد إلى بوابة الحلم.

* * *

وتمتد الأمسية في المناسبات الكبرى حتى انــبلاج الــصباح. وفــي سهرات العيد الكبير، يُدعى كل الناس إلى سهرة أكثر انفتاحــا. ويحــدث أن يُعقد اجتماعان: فعند الفولان يلتئم الشباب في دار، ومن هم في سن معينة في دار أخرى ويجلبون قصاصين مشهورين لكل من الدائرتين، فيذهب "الأولوب ***aulube*** عند كبار السن، بينما يذهب "النيا ماكــالاب"***nyamakala be*** عنــد الشباب، إن حق تصدر المشهد والأولوية في مراتب نبالة الجريــو، يلعــب بطريقة عجيبة: إذ يستطيع "الجريو" أن يترك دائرته ليقص بعض الحكايــات على الشباب بينما لا يُسمح "للنياماكالا" بالدخول العابر عنــد كبــار الــسن والسبب وراء ذلك بسيط: لأن برنامج "للنياماكالا" يتألف في جزء كبير منــه من حكايات جريئة للغاية، يغلب عليها وبشدة الفحش والبذاءة. أما حكايــات "الجولو" فأكثر رقة وجدية.وتنظم هذه السهرات غالبا للاحتفال بميلاد طفــل،

ولا يُدع "الجريو" مباشرة لهذه السهرات، ولأنه مزود دائما بالمعلومات على نحو يثير الدهشة، فهو يذهب "بالصدفة" إليها، وتقدر مساهمته في كل مـرة بقيمتها الحقيقية.

إن السهرات الجنائزية أكثر أصالة عند "الفون ***Fon***" في داهومي "بنين حاليا" فبعد إتمام مراسم الدفن، يحدد مساء يوم للاحتفال بـذكرى المتـوفي. فيتجمعون في دار الأسرة، حيث يسهرون من الساعة التاسعة مـساء حتـى الخامسة من صباح اليوم التالي، ويتجمع كل الأصـدقاء والأقربـاء داخـل الدائرة، ويبدعون بتأبين المتوفى، وهنا تُؤلف هـذه المرثيـات التـي تثيـر الإعجاب، والمؤثرة كثيرا، والتي تعد من بين أكثـر الإبـداعات الـشعرية الزنجية الأفريقية جمالا.. "وللفون" شخصيته التي تميزه عن غيره: إنه أشـد إحساسا بالحزن والأسى. وبمجرد أن يختتم الاحتفال، تُروى الحكايات حتـى الصباح، وفي الأزمنة القديمة كان "الجريو" التابعون للأسرة يشاركون فـي السهرة، والآن يستطيع كل الحضور أن يروي الحكايات، بشرط ألا يكونـوا من النبلاء. فيقف القاص ويبدأ هكذا: في زمن أجاديا ***Agadya*** (وأجاديا هـو أقدم الملوك). وحينما تنتهي القصة، يبرز مغزاها وفي الغالب تُعقد مناقشات مستفيضة حول القصة: هنا نواجه روايتين في الحكي: عمل إيضاح غـاب عن القصة، أو لتقديم المشروبات، سواء من نبيذ التمر أو مشروب "السودابي ***Sodabi***"، وهو كحول بنبيذ التمر، والذي من الطبيعي أن يدفئ الجو كثيـرا. ويحدث أن يغني أحدهم بين حكايتين، ذلك أن الموسيقى الداهومية تعد مـن أروع أنواع الموسيقى في أفريقيا. "والفون" هم فنانون عظـام وإن بعـض مؤلفاتهم الموسيقية تشبه الألحان القوية للزنوج الروحانيين ***negro spirituals***

حتى ليلتبس الأمر. ففي الحقيقة كانت داهومي تُعرف "بساحل العبيد" في زمن الاسترقاق *négriers*.

وفي كل هذه السهرات. كان فن وطريقة حكي القاص من نفس الطبيعة التي ينشرها هواة الأمسيات العائلية، وإن الفارق الوحيد هـو أن "الجريـو" يكون متمتعا بموهبة أقوى، وأكثر تنوعا، إنه يحب أن يقـص كثيـرا فـي الموضوعات ويتجول داخل مغامرات ذكية.

* * *

إن نمط الحكاية هو النموذج الزنجي تمامـا، وعلـى نفـس طريقـة المحتوى. إن هناك نوعًا من تملك القصاص بعمق لموضوعه، وهو من يمثله بإخلاص، ويصوبه ويعيده بالكامل، وليس هناك إلا خطوة واحـدة عليـه أن يخطوها ليصل للمسرح، فلتوسعوا الدائرة، قدموا للموضوع عدة منفذين من العازفين الذين يجسدون الشخصيات، وألبسوهم لباس التنكر والأقنعـة. لقـد عبرتم الخطوة، أنتم في قلب المسرح الزنجي[٤]، الذي ليس إلا إبراز وتأكيد نظرية التعبيرية الكامنة في الحكاية. ويوجد المسرح الزنجي انطلاقـا مـن الحكاية، معمقا طور الجمالية السوداء، والمسرح مثل الحكاية يعمل في الليل في ضياء نيران السهرة.

الهوامش

1. Cité par H. LABOURET in Paysans d 'Afrique Occidentale.

2. KEITA FODEBA, Poémes africains, p. 27.

3. H. GADEN, Le Poular, t. 1, p. 216.

4. Cf. H. LABOURET et M. TRAVÉLÉ, « Le théâtre mandingue »,

الفصل الخامس

الموضوعات وتنويعاتها

ليشترِ الرجل الصادق حصانا قويا، كي يهرب عند قول الحقيقة

مثل هوساوي

إن تداخل الأنواع الأدبية، وهو أمـر طبيعـي فـي الأدب الزنجـي الأفريقي، يأتي نتيجة للمفهوم "العاطفي" للأشياء، الذي يميز الزنجي. ونحمد الله أن أفريقيا ليس بها ***Boileau*** ولا "فن شعري". فالنوع الذي يخضع لقواعد راسخة، ومعايير مجردة، هو ثمرة فكر وحضارة يسيطر فيهـا "العقلانـي"، بينما يمتلك الأسود أساليب عامة.

فإذا كنا نخطئ في التمييز بين الأنواع الأدبية، فبـالأحرى أن تكـون محاولة بناء تصنيف للحكايات أمرا حساسا، فقد يكون هذا التصنيف عبثيـا تماما. فلابد إذن وضع هذا المبدأ الأول: لا تنتمي الحكايات الشعبية الأفريقية لهذه أو تلك من الفئات المحددة، حيث يستحيل تثبيت حدود واضحة بينهـا. وحتى إذا أجزنا هذا التحفظ، يمكن إبراز بعض الأقطاب الكبـرى للجـذب، ورسم بانوراما للموضوعات وتنويعاتها، ولا ينبغي اتباع وصفات حالمة من قبيل: المعارضة ملكة في جنة الحكاية.

ويمكن أن نستنبط ثلاثة معالم كبرى للتجميع: هناك الأساطير، والحكايات الروائية الخيالية بشخصيات إنسانية، ثم حكايات الحيوانات، ويشكل الجميع كتلة تضامنية يصعب تفكيكها.

* * *

ويكثر وجود الأسطورة التي تتدثر برداء الحكاية في الأدب الزنجي. إن الأسطورة هي قصة ميتافيزيقية (فيما وراء الطبيعة)، تسهب في وصف جداريات علم نشأة الكون الأفريقية، وتكثر فيها الرموز الباطنية الخفية، وتسعى اللغة للتعبير عن حقائق تفوق قدرة البشر، وهى السرياليات التى تتجاوز الواقع. وإن تفسير العالم هو رهان المقاربات إلى الأسطورة. والروايات التي نصادفها متباينة بقوة، رغم أن الموضوع هو نفسه. وحتى اللحظة لايزال من المحال أن نرسم مجموعات لها: فلايزال الميدان مجهولا أمامنا! إن طريق الاكتشافات التي شقها م. جريوول ***M.Griaule*** طويل جدا ومضطرون الآن لأن ننهل من رؤى متشظية.

وهذا مثال بسيط، لحكاية جور مانتشيه ***gourmantché*** لفادا انجورما ***Fada Ngourma*** وتقول: بذر مزارع حبة من كرنيب ***calebasse*** وكبر النبات واشتد عوده، وغل ثمرة ضخمة. عندئذ اقترب المزارع من كرنيبته، ودق على قشرتها الصلبة صائحا: "إن كرنيبتي لم تنضج بعد". وردت الكرنيبة: "إن رجلا مثل هذا لم ينضج بعد أيضا". انصرف الرجل، ثم عاد، وأعاد الدق على القشرة، وردد نفس النداء، وتلقى نفس الرد. وكرر الأمر ثلاث مرات، وفي المرة الأخيرة، ابتلعت الثمرة المزارع، وكل أبناء قريته وآخرين.

وفي نهاية المطاف صادفت كبشا، شقها لنصفين بثلاث نطحات منه، خرجت المحيطات من أحد النصفين، وخرجت القارات من الآخر[١].

من الواضح أنه يجب أن تربط هذه الحكاية بعلم نشأة الكون الأرحب، حيث المعرفة تصبح ضرورة كي تخاطر بتعليق، ولابد من رؤى شيخ حكيم.

بعد موضوع الخليقة، نجد موضوعات الأبوة الطوطمية، والأساطير نصف الخرافية، ونصف التاريخية، وتتجلى الطوطمية تماما في ظروف معينة: امتزج هذا الحيوان، في مثل هذه الظروف في حياة العشيرة، وخلف ذرية. وفي حكاية ولوفية نادرة في غرابتها، التي تثبت أن القرد عسى أن يكون قد انحدر من الإنسان. فمن الأفضل أن تتصوا:

كان حسان ***Hassan*** يهجر زوجاته لصالح محظيته بندا ***Penda***. التي أنجب منها طفلا. وذات يوم استأذنته في السفر لبعض الوقت إلى قريتها، مسقط رأسها، فأذن لها. وفي الطريق طال الصغير بعض الدنس. فنظفته أمه بالدخن واللبن. ولتلقي عقاب ربها، حولها الله "إلى قردة دميمة، وحول ابنها إلى قرد، وانطلاقا من هذا ولدت كل القرود في الخليقة[٢].

أما الأساطير التاريخية، فتشرح إخلاص الإنسان ووفاءه لشعبه، والنضالات الضخمة للأجداد، وأصولاً مثل هذه الهجرات القديمة التي أدت إلى إعمار الأرض حاليا.

وتصنف أسطورة "الباولي" من بين الأساطير بأنها نموذجية في نموذجيتها، وفيها تحكم الملكة "بوكو ***Pokou***" شعبها في سلام بالقرب من بحيرة شاطئية. ولما أغار عليها الأعداء، الذين أجبروها على ترك البلاد والذهاب إلى الغابة، كانت الملكة آخر من فر، وهي تحمل طفلها على

ظهرها، وسرعان ما عبروا السافانا، ثم واجهوا نهرا كبيرا يعترض الطريق: هنا حثت الملكة شعبها بأن يقدم أغلى ما يملك، لدفع حق عبور النهر وقدم الجميع مجوهراتهم، ولكن الساحر رفض، فلكي يهدئ الماء في النهر، يلزم التضحية بالأمير الصغير. ألقت الملكة بالأمير في الماء، فبرزت على التو أعداد من فرس النهر شكلت جسرًا من تلاصق ظهورهم، عبر عليه الشعب كله. وكانت الملكة في المؤخرة: كانت الملكة أما أيضا، واستطاعت أن تقول فقط: با اولي *Ba Oulé* ، وهو ما يعني "مات الطفل". وهكذا كانت الملكة بوكو، واحتفظ الشعب باسم: "*Baoulé*"[٣].

زد على ذلك أن هذه القصة الأسطورية تقترب من الملحمة وتلامسها، حيث تموج أفريقيا بالملاحم، والمآثر التي يتغنى بها الرواة. ونحن لا نزال هنا إزاء واحدة من المسيرات الحدودية للحكاية.

* * *

وبالعودة للوراء، نعبر إلى ميدان "حكاية خيالية"، في هذه الحالة فالقصاص لا يضع على المسرح ألا شخصيات إنسانية، ويتخفف فيها كثيرا الجانب الهجائي، على الأقل الهجاء الشخصي (إن الحيوانات المتنكرة هي على العكس الملائمة لذلك) ويندر ألا تستخدم غاية أخلاقية كمبرر للزخارف العربية للقصة. ويمكن حصر نوعين من الحكايات: الحكايات الروائية الخيالية، وحكايات الفاحشة والبذاءة.

أما موضوعات الأولى فلا حصر لها، والسبيل الوحيد لفهمها بشيء من الوضوح هو تحديد وتر الروح الذي يلعبون عليه. ولا يخفى معنى الرعب والخارق للعادة على القاص الزنجي. وتصادف لدى البمبارا حكايات معينة

حول الموتى والأرواح، حيث يدار الرعب بطريقة بارعة، لا تقل أهمية عن أساطير الموت في محافظة بريتونيا السفلى[٤]. ويُرى في إحداها – على سبيل المثال– جمجمة بشرية موهوبة بالكلام، وهى تهاجم المسافرين المتأخرين.

إن معرض الوحوش لذى قيمة استثنائية تماما. إذ تدعو الخوارق بعض البشر من المحرومين، للقدوم لرؤيتهم داخل مملكتهم العجيبة، وفي الغالب تكون المدعوة يتيمة بائسة، موضع إحسانهم، وفي الطريق لابد لها من عبور سلسلة من الشروط المستبعد حدوثها[٥]. ويجعلها الراوي البمباري تقابل خيوطا من القطن، تقيم سداة وينسج بعضها بعضا، وبقايا من عجين يتناولونه ويطعمون بعضهم بعضًا منها، وكتل من حجرٍ مُلتحٍ، وأشجار ضخمة فروعها في الأرض، وجذورها تتمدد في السماء. وعندما وصلت عند سندو *Sendo* – جنى النهر– كان عليها أن تتبعه إلى قاع النهر، فأمرها أن تُعد له طعامه بحبة واحدة من الأرز، وأجرى عليها بعض الاختبارات التي ارتضتها عن طيب خاطر، ولكي يكافئها طلب إليها أن تختار واحدة من كرتين. اختارت الفتاة الكرة الصغيرة، وعادت بها إلى قريتها وكسرتها، فخرج منها ثروات ضخمة ومملكة.بينما نجد شابة أخرى غيورة أرادت أن تقوم بنفس المزار، وأجرت كل الاختبارات بمزاج سيئ، وكدرت ملك البحار. وفي لحظة اختيار الكرة اختارت أضخمها، فلما عادت أدراجها وكسرتها، خرج منها حيوانات مفترسة قتلتها وأسرتها. هذه الحكايات التي تجبر البطل على عبور متوالية من العقبات قبل الحصول على الثروة – هي ما يوجد في كل ربوع السودان.

وليس الخارق للعادة دائما جنيا، ولا وحشا، فأحيانا يكون إنسانا موهوبا بملكات استثنائية، بل أحيانا يكون طفلا، نضج قبل الأوان فيدهش الناس بمعجزاته، والنضالات الضخمة التي يقودها ضد القوى الشريرة، وتبدو

معارك رولان وأوليفييه *Roland, Olivier* في أغنية ملحمة العصور الوسطى متواضعة، أمام تحديات الأبطال السودانيين الشبان، الذين قادوا أفيالا بدلا من القذائف في مرح كبير مثل الصغير "آكل الدخن".

ويحدث أحيانا أيضا أن يكون الشاب والشابة ممن يتمتعون بفراسة خارقة للعادة. فالصغير بوسيه *Le Petit Poucet* هي حكاية توجد في كل البلاد،وفي حكاية سوننكي، نرى الأخ النابه مارانددنبون[٦] *Marandenbone* يصطحب أشقاءه السبعة عند الساحرة، التي لها سبع بنات. ولما جن الليل، رتب كي يحل أشقاءه محل البنات. استيقظت الساحرة وذبحت بناتها، ومارس مارانددنبون كل شروره بفضل ذكائه الخارق لقدرة البشر.

وكانت تستخدم حكاية "سندو" للبمبارا، للتعبير عن البنت الطيبة والبنت الشريرة، وكانت تعطي لكلتيهما ما تستحق من ثواب وعقاب. إن هذا الموضوع واسع الانتشار في أفريقيا، ويغلب أن نجد في المشهد، اليتيم واليتيمة من المحرومين ككائنات وقد حظيت بالحماية وأنقذت من كل المهالك. إن الشفقة الإنسانية عالمية، أيا كان لون المرء أبيض أو أسود.

هناك طور آخر تماما من الحكايات تنتقد نقائص البشر: الخيانة، والشح، والتفاخر والشراهة. وهذه حكاية جورمانتشيه وهي حكاية صغيرة فيها حكمة تقول: "كان هناك رجلان شرهان نهمان، وبينما كانا يلتهمان طبقا من الفاصوليا، كانا يتعاركان على الحبة الأخيرة، أراد صياد نهم أيضا أن يفصل بينهما، فأكل الحبة الضعيفة موضع النزاع، ولكن شُق لسانه وهو يلعق سكينة[٧]. ويمكن أن نضاعف من هذه الأمثلة. وعلى الناحية الأخرى من المشهد هناك حكايات تشهد بالإعجاب والتقدير للإخلاص والكرم والعرفان بالجميل وبر الوالدين.

ومع ذلك ينقلب الشر أحيانا خيرًا وبطريقة غريبة، وفي قصة فادا أنجورما أن كفيفا وأشلً ذهبا معا ؟، يحمل أحدهما الآخر، عثرا على غزالة ميتة، فقاما بشيها، ولم يعط المشلول للضرير سوى سقط المأكل، بينما أكل هو القطع الطيبة من الغزالة، ولفرط ما أفرغ الكفيف كل جهده لتوفير زاده، حتى جحظت عيناه، وفتحتا واستعادتا البصر، وأمسك بعصا وهو في حالة من الحنق، وجرى خلف الأشل، الذي أعاده الرعب إلى استعمال ساقيه، وهكذا شُفي الاثنان. ويحدث أن المغامرات المروية لا تثمن إلا المهارة المتواضعة لسارق، دون أن يكون هناك عقاب للظلم، فالمآثر هنا تحجب الأخلاق.

ويكشف الزنجي كما الآخرين عن إفشاء الأسرار لدى المرأة، وهو موضوع العديد من القصص. ويُحكى أن انجور نيابيه *Ngor- niébé* كان قد حلف ألا يأكل الفاصوليا البتة. وأقنع أصدقاؤه زوجته بأن تجعله يحنث عن يمينه، وبعد أن بذلت الزوجة فيضا من عبارات الود والحنان، طلبت إلى زوجها أن يأكل الفاصوليا مطهية بيديها، ووافق الزوج أنجور، إلا أنه طالبها بدعوة صديقتها الحميمة التي أودعتها كل أسرارها. وكان لدى الصديقة نفسها صديقة. وهلم جرا. وسرعان ما وصل العدد لاثنتى عشرة. وهذا هو السبب وراء قول انجور إلى كوميا *Koumba*:" لن آكل الفاصوليا البتة حتى لو أعددتها بيديك".

ولا تهاجم الفكاهة الزنجية الأفريقية المرأة فحسب، بل تمتد للزوجين، ولكل حكاوي الدارالصغيرة: من الخيانة الزوجية، حيث يولد القصاص من قريحته حشدًا من المواقف الجارحة، التي يُحَب سماعها، في سهرات الشباب.

إن النياماكالا "هم كبار المتخصصين في هذا الموضـــوع، والحـــالات التـــي تتناول هذا الموضوع لا تعد ولا تُحصى: ويكفي السرد الطويـــل، فيـصبح الموضوع سهلا. ويُعاقب العشيق في النهاية من قِبل الزوج المخدوع. وتقص علينا حكاية بمبارا[٩]، أن امرأة كان لها عشيقان، وكانت تغتنم غياب زوجها، لتلقاهما في نفس الليلة بموعدين مختلفين. ويعود الزوج مبكرا للغايـــة عـــن موعده: وكان لدى المرأة من الوقت لإخفاء ضيفها الأول في جـــرة كبيـــرة، ومضى الوقت، وجاء العشيق الثاني، فقالت المرأة لزوجها: هذا "فلان" جـــاء للبحث عن جرة أمه. وخرج المسكين حاملا الجرة على كتفيه يتصبب عرقا وهو يلهث، ويقول وهو سائر: "لقد حالفني الحظ رغم ذلك" ! – فـــرد عليـــه زميله:"ليس كمثلي"، وترك الجرة تقع وتتكسر، من المفاجأة والغم.

فإذا تزايد هذا النوع من الفكاهة السوداء، بذلك نقتحم السجل الحافـــل بالبذاءة والسفاهة الأفريقية. لقد بلغ القذع مبلغا كبيرا، لكن المناخ لـــم يكـــن مُفسداً قط. ويفضل الأسود تجاوز الاضطرابات المتوقعة، ولا تهدف "الإثارة الجنسية" الزنجية إلا إلى الهزل.

وعلى النقيض، تشكل مشاعر الحـــب موضـــوعا للحكايـــات الروائيـــة الخيالية، القليلة العدد نسبيا. وهذه على سبيل المثال – قصة خطيبـــين تحابـــا، حتى أنه حينما ماتت الفتاة الشابة، قتل الشاب نفسه فـــوق قبرهـــا. وســـجلت موضوعية الحكاية أن مشاعر الحب كانت واضحة فيها، والتي لا توصف قط.

وهكذا يختتم موكب الحكايات عن الشخصيات الإنسانية الطويل هـــذا، ويجب ملاحظة أن الحيوانات تلعب دورا في عدد منها، وهو ليس سوى دور ثانوي وعرضي. ونفس هذا التأكيد صـــحيح – بـــالعكس– فـــي حكايـــات الحيوانات، حيث تتفجر العبقرية الزنجية تماما مثلما هو في الحكاية الروائية.

* * *

وهكذا تختلف الموضوعات والمواقف في الحكايات الروائية قليلا، من منطقة لأخرى. كما تسمح لنا الجغرافيا الأدبية أن نميز بوضوح عن وجود "أطوار" لقصص الحيوانات. والطور هو سلسلة من الحكايات تدور حول شخصية أو عدة شخصيات رئيسية، من الذين يسردون مغامراتهم حسب الخيال وظروف الحياة.

وعرف الغرب الأفريقي العديد من الأطوار الكبرى، لسيد الدهاء، وله كل الشرف، أي الأرنب البري وبطل حكاياته الأول ومحركها، الضبع، حظيا بشهرة فائقة في كل السافانا والساحل. بدأ طور الأرنب البري من جنوب الصحراء، ليغطي السنغال، وبلاد السودان، والنيجر، والجزء غير الحرشي من غينيا، وكوت ديفوار العليا، وفولتا العليا، ومن هناك يمتد عبر تشاد وبلاد "البانتو" للشرق الأفريقي الإنجليزي. وفي داهومي يلعب الأرنب البري دوره المعتاد، وفى الأغلب الأعم يستبدل بشخصية خرافية هي "يو *Yo*".

إن طور العنكبوت هو الثاني من حيث الأهمية، الذي يتلاءم جيدا مع الغابات الشاطئية. بدأ وجود العنكبوت في سيراليون، ثم عند "الفاي *Vai*" في ليبريا، وفي غينيا العليا لدى كل من "التوما *"Toma"*، والجرزيه *Guerzé*" ولدى كل شعوب الغابات في كوت ديفوار، وفي الأرض المحصورة في السافانا لدى "الباولي"، وأخيرا نجد العنكبوت لدى "الآشانتي *Ashanti* في ساحل الذهب. ومن عجب أن يصل العنكبوت للهوسا *Haoussa* في نيجيريا والنيجر، ويتجاور مع الأرنب، معيرا إياه أحيانا رفيقه الضبع.

ولابد من الإشارة إلى أطوار أخرى تأتى فى المرتبة الثانية: وهي طور الظبي، لدى شعوب الساحل، وطور السلحفاة في نيجيريا السفلى والذي يمتد

عند الدوالا *Douala* والباميليكي *Bamiléké* في الكاميرون، زد على ذلك أن أفريقيا "البانتو" عرفت طور ضفدع الشجر، وطور السرعوفة الراهبة.

وليست هناك حاجة لنسترسل في موضوعات حكايات الحيوانات هذه، حيث برزت فيها العبرة بصورة أكثر وضوحا من الحكايات الروائية، وكان الهجاء الاجتماعي أشد قدحا. ويقدم لنا القاص تنويعات لا تحصى حول بعض الموضوعات: انتصار الدهاء على القوة الوحشية، وانتقام الصغار المقهورين من قبل الكبار. وفيها أيضا تعليم حقيقي للأخلاق والسلوك العملي، على قاعدة من التجارب الحية. وليس هناك ما هو أفضل توضيحا إلا حكاية "دوجون *Dogon*"(١٠) هذه وتقول: كان هناك ثلاثة ثيران أبيض وأحمر وأسود يرعون في سهل، وصل الأسد، إنه في أشد الضعف إذا هاجم الثيران الثلاثة معا، وهو في أشد بأسه أمام كل واحد منهم. وبدأ في تملق الثورين الأبيض والأحمر للإضرار بالأسود. ولأنانيتهما تركاه ينقض على الثور الأسود، وظل الأسد يقتات منه لثلاثة أيام، وعاد في اليوم الرابع يتملق الثور الأحمر الذي تركه يجزر الأبيض، وبقي الأسد لثلاثة أيام يأكل منه ويفرط في الشره، ثم عاد في اليوم الرابع ليعظ الثور الأحمر ويؤنبه على أنانيته وحبه لذاته، وصرعه بلا محاكمة أخرى. ويختتم القاص بقوله: "اتحدوا إذا أردتم التصدي للأسود التي تكثر في زماننا، وإذا أردتم أن تصدقوني، فكروا في مصير الثيران الثلاثة".

وتحتل الحيوانات أيضا أهمية خاصة في الحكايات التي يسميها اكيلبيك "حكايات العلم الخيالي"، وهدفها الأساسي هو شرح السببية لمثل هذه الخصوصية الطبيعية: عن سبب استواء ظهر حيوان السرطان، وانحدار

ظهر الضبع، وضيق جوف الذبابة البناءة. وتقدم الشروح الدليل على الخيال والحذق بدون حدود.

إن حكايات الحيوانات هى الأوفر عددا، وهي أيضا من بين الأكثر إثارة للاهتمام، حيث تمتزج "الفانتازيا" الزنجية والإيقاع بدقائق البناء الروائي، ومهما يكن من أمر، فإن هذا الاختبار السريع للموضوعات الرئيسية وتنويعاتها، يسمح بإثبات وتأكيد أننا أمام تراث ذي نكهة أفريقية عالية، كما أن دراسة كل شخصية لن تكون إلا إعادة تأكيد ذلك.

* * *

والآن، لابد من طرح قضية الأصالة، كي ندرك معيار الأصالة والتفرد في الحكايات الزنجية. وبعبارة أخرى، هل تحمل هذه الحكايات تأثيرات ثقافية أجنبية بأي معني؟

لا يوجد وسط إنساني مغلق حتما، لقد أثرت الإسهامات الخارجية أفريقيا السوداء، وهو أمر لا يقبل المنازعة: دخل الإسلام على وجه خاص لبلاد السودان وتعمق، لذا طبعت الحكايات بآثار ضئيلة للثقافة العربية، ويبدو أنه بولغ في الإسهامات الإسلامية، فضلا عن أن هناك تناضحًا وتأثيرًا متبادلاً بين الثقافات ونتجت الظاهرة من هذين المدركين، بل واقتبس كثير من حكايات البيضان ***maures*** هيئات وشخصيات القصص الزنجية[١١]. وفي حوالي عام ١٨٠٠ أراد مدير المطبعة الإمبراطورية أن يرى ولو اختراقًا واحدًا للثقافة الأفريقية لليونان، لأنه وضع الافتراض الجريء وهو "أن ايسوب ***Asope*** أي إسحاق، ليس إلا تحريفًا لكلمة ***Éthiopien*** أى الحبشي

أو الإثيوبي، وحدد هوية إسحاق ولقمان ***Loqman*** مؤلف الأساطير المترجمة للغة العربية، حيث أصولها مجهولة، وكما يقول القس جريجوار الذي ذكر الواقعة: "إن هذا التخمين ملتبس بدرجة كبيرة"(١٢).

أقامت الفتوحات المغربية منذ عام ١٥٩١ مراكز للثقافة الإسلامية على النيجر، في تومبوكتو بوجه خاص: وتسلل الأدب العربي انطلاقا منها، وفي جزء كبير منه، سواء مباشرة أو عبر وسيط من الحكايات البربرية، البيضانية والطوارقية.

إن "كليلة ودمنة ***Calila et Dimna***" هي إحدى المجموعات القصصية العربية الرئيسية لكنها ليست أصيلة. حيث وفدت مباشرة من الهند. فالبانتشا تانترا ***Le Pantcha Tantra*** أو "الفصول الخمسة ***Cinq chapitres***". كانت قد كتبت باللغة السنسكرية (لغة البراهمة) نحو القرن الثالث قبل الميلاد، وكتبت نسخة فارسية في القرن السادس الميلادي ثم في عام ٧٥٧-٧٥٨ ظهرت ترجمة عربية بعنوان "كليلة ودمنة"، بأسماء اثنين من "ابن آوي" أبطال الحكايات الهندية. ونسب ابن المقفع المترجم العربي أول تأليف للروايات "لبيديا ***Bidpai***" الفيلسوف البراهمي. واستخدم "لافونتين ***La Fontaine***" النسخة الفرنسية التي ظهرت في باريس عام ١٦٤٤ التي كانت تحمل عنوان: "كتاب الأنوار: ***Livre des lumières*** أو ***la conduite des roys***، الذي ألفه الحكيم الهندي بلباي ***Pilpay*** وترجمها للفرنسية ديفيد ساهد من أصفهان، عاصمة بلاد الفرس".

والمصدر العربي الثاني هو المجموعة القصصية "ألف ليلة وليلة ***Alf Lailah oua Lailah***" وهو تالٍ للأول. وتوجد فيه تأثيرات من مصر وبغداد وتركستان وخاصة من الفرس، وذلك بفضل الترجمة التي تمت نحو السنة الألف للكتاب الفارسي "***Hezâr Afsaneh***" (الألف قصة).

ويمارس هذان العملان الأدبيان تأثيرا لا يجادل على الأدب السوداني، لكن الوضع صعب للغاية، فقد ظلت الكثير من الأحداث غامضة، وليس هناك ما يؤكد الوصول لإجلاء الحقائق، ومورس التأثير العربي (ويفضل قول الفارسي أو الهندي) في اتجاهين: في صلب الحكايات، وفي الشكل.

إن قصة العقوق الذي عوقب، والتي نجدها عند لافونتين في خرافته "الرجل والثعبان"[١٣] هي واحدة من تلك القصص التي أكثر العرب من نشرها وتوجد نسخة منها جاوية[١٤] (من جاوة)، التي تقرب كثيرا من تلك التي توجد في بلاد السودان. وتقول: "إن تمساحًا كان مغروسًا تحت شجرة يطلب النجدة ويستغيث بجاموس، فأنقذه. ولما وصل التمساح للنهر، أراد أن يلتهم من أنقذه. وقد حكم العديد من المحكمين بصواب ما أراده التمساح. واقترح اليحمور (في السودان هو الأرنب البري) في نهاية المطاف أن تعاد الأمور إلى نصابها، لكي يحكم بطريقة أفضل. فإذا أعيد وضع التمساح تحت الشجرة، يقوم الجاموس بقتله وهذه الحكاية قد نُشرت بلا شك في بلاد السودان عبر التسلل الإسلامي. حيث نجدها عند الهوسا والمالينكي والفولانين، إلا أن الشيء الغريب أن نفس الرواية تُحكى عند البمبارا عبدة الأصنام والسحرة، وعند السينوفو والموسي. وماذا يجب في الختام؟ عسى أن تكون هذه الموضوعات أتت مباشرة من الهند عن طريق المستعمرين الدراويد *dravidiennes* (الشعوب القاطنة في شمال الهند) الذين هاجروا إلى كل ربوع أفريقيا، من الشرق إلى الغرب في عصر حديث نسبيا[١٥]. وهذا مجرد فرض.

ويشيع في بلاد السودان وخاصة عن "الفولانين[١٦] والبمبارا[١٧]، موضوع المسافر الذي يبحث عن الحكمة، الذي يصادف وبالتتابع ظواهر لا يمكن فهمها، ولا يجد لها تفسيرا إلا في نهاية الطريق، عند الـ "*L'hôte*" أبي الحكماء"، وهنا يتجلى الأصل الشرقي لهذه القصة.

كما أن الاقتباس من الإسلام في ترسانة الأساليب المستخدمة، هو أيضا بصورة أشد وضوحا. وهكذا وفي حكاية ولوف نُقل مامادو *Mamadou* إلى بلاد "الجني"*Guinné* على بساط طائر بالحظ، توارد أنه جلد خروف بل وأبعد من ذلك، وفي نفس الحكاية(١٨) يجري التساؤل حول "عزرائيل *Azraël*" ملك الموت. ومن ناحية أخرى وكما يحدث في الحكاية العربية عند القلندريين *Calenders* (الدراويش) يشترط الجني على المسافر الذي يحمله بألا يذكر اسم الله. أو كما في حكاية "على بابا"، وهو اللص الذي محا العلامات البيانية التي تقود للتعرف عليه من على حائط منزله. وتمنح ملكة فهم لغة الحيوان لأبطال الأساطير العربية أكثر منها لأبطال الحكايات الأفريقية. ويمكن أن نسوق المزيد من الأمثلة.

ومع ذلك، فهذا التأثير العربي أو بالأحرى – الشرقي له حدود، وحتى بالإحصاء فهو قليل نسبيا وهذا يرجع لسببين:

أولا، تنتمي الحكايات الأفريقية للتراث التقليدي القديم للعرق، وهذه الكتلة القديمة، تكشف عن تمردها الشديد لأي تعديل أو تنقيح من قبل الإسلام الذي لم يقلم إلا الحواف، وهكذا تجيء الحكايات الفولانية في غالبيتها الكبيرة، من الأصول الوثنية القديمة لجماعة البوللي *Poulli*: وحيث تكثر الكلمات المقتبسة من اللغة العربية في الأحاديث المتداولة، فلا نكاد نصادفها في الحكايات.

أما الحقيقة الأخرى التي تقلل من أهمية الإسهامات الخارجية، هي أن العنصر الخارجي "تزنج *négrifié*" بقوة في كل الحالات. فإذا كان يمكن القول " فإنه يُحس على طول موجات الإيقاع الزنجي، ويختلط بنفس الطريقة بالسياق الأصيل الذي تلاحظه بصعوبة عند أول نظرة.

مارست أوروبا – ظاهريا – تأثيرا ونفوذا أقل أهمية من الإسلام والعالم المسلم، وهي التي عقدت علاقات متأخرة مع أفريقيا. وعندما نتعمق في الوقائع، نتبين النقيض تماما. نتبين أن التأثير الغربي حيوي ومؤثر وفاعل وكما قال "أليون ديوب" (إن الحضارة البيضاء مناضلة) وتحمل الحكايات طابعها. وظهرت الهيمنة البيضاء في الأدب. وتروي لنا حكاية "للفون" من داهومي"[١٩]: أن داكون ***Dakoun***"، أي ربة الحظ "***la Fortune***" كان لها ثلاث بنات: سيكا ***Sika***– الذهب، ونانا ***Nana*** الحجر الكريم، واكووي ***Akouê*** المال، زوجت ثلاثتهن لأمراء، ثم وقعت في براثن الفقر. وقصدت ابنتيها سيكا ونانا لتلجأ لديهما وعلى التوالي، ولكنهما تظاهرتا بعدم معرفتها. إن أكووي هي الوحيدة التي استقبلتها، وأكرمت وفادتها، ولكي تنتقم أخضعت داكون الذهب والأحجار الكريمة للمال، والسود للبيض (***yovo***) لأن أكووي كانت تزوجت أميرا أبيض.

إن الكلمة الجوهرية هنا، هي أكووي أو المال. لقد طبعت الاهتمامات الاقتصادية الإنسان بعمق والتي صارت أكثر اكتساحا وإزعاجا، وصار البحث عن المال وفوائض المال هو المحرك في توجيه الكثير من السلوكيات. ويبدو أن أناس الحكايات في الغرب الأفريقي قد تطوروا في هذا الاتجاه ويتوازى معهم، الحيوانات التي لم تكن إلا تذكيرًا لأشخاص، فصار الأرنب البري في العديد من القصص أكثر وقاحة وغيرة على مصلحته الشخصية، وأن يعوض مقابل خدماته: فلا يقبل أن يزود فرس النهربخدعة للدفاع ضد الضبع إلا بواسطة سلة من الأسماك[٢٠]، وأحيانا يُعوض بالمال. لاحظ مارت أرنو ***Marthe Arnaud*** ظاهرة مماثلة في عالم البانتو، وكانت

مؤشرا على وضع أشد خطورة، لأن التضليل الأبيض خطير " كلما أفرطنا في التغريب، نجازف بهدم كل ما هو أصيل"

ومن حسن الطالع أن الأصول الزنجية القديمة أصول صلبة لحد بعيد، لكي تلهمنا الحل. وحسب مقولة ليوبولد سيدار سنجور: يجب أن يستوعب الأسود، دون أن يدع نفسه ليستوعب".

وتفرض البينة الأخيرة نفسها. أن التماثل الكبير، ليس في الروح فحسب، بل في موضوعات الأدب السوداني، مع أدب البانتو. فنعثر في كل مكان من تومبوكتو إلى كيب تاون على نفس سلاسل الحكايات، ونفس السلوكيات، ونفس الحكائين، ونفس الأرنب البري المكار. والضبع الغبي دائما، وهذه الخواتيم لا تؤدي إلا إلى تعزيز الفرضية التي أقرت عالميا عن وحدة وتضامن العالم الزنجي الأفريقي. تلك هي الموضوعات وتنويعاتها من الثروات السوداء المطمورة في أعماق حكمة الحكايات.

الهوامش

I. Bulletin de l'enseignement de l'A.O.F., fév. 1916, p. 81.
2. Bulletin de l'nseignement de L'A.O.F., mars 1917, p. 184.
3. Éducation Africaine, 1949, n°2, p. 83.
4. Cf. A. LE BRAZ, La Légende de la mort en Basse-Bretagne.
5. Cf. M. TRAVELÉ, Contes et proverbes bambara, p. 205.
6. B. CENDRARS, Anthologie nègre, p. 78.
7. Bulletin de l' enseignement en A. O.F., mai 1916, p. 216.
8. BIRAGO DIOP, Les contes d'Amadou Koumba, Ngor niébé p.40.
9.MOUSSA TRAVÉLÉ, Contes et Proverbes bambara, P.76
10. Bulletin de l'enseignement en A.O.F, déc. 1916, p. 91.
1 1. Cf. R. BASSET, Contes populaires d'Afrique, Paris, 1903.
12. H. GRÉGOIRE, De la littèrature des negres, p. 190.
13. LA FONTA.INE, Fables. livre X, fable 2.
14. in TJ. BEZEMER, Volksdichtung aus Indonesien, La Haye, 1904
15: Cf. communication de Mlle L. Homburger à la Société des Africanistes, le 10 mai 1950.
16. Cf.Th. MONOD, «Au pays de Kaydara », in Comptes rendus de la Première conférence des Africanistes de l' Quest, p. 1.
17.Cf. M. TRAVÉLÉ, « Le Phénomène explicateur », in Proverbes et contes bambara, p. 107.
18. Cf.. EQUILBECQ, Contes indigènes de l'Ouest africain, pp. 123 sqq.
19. Bulletin de l'enseignement de l'A.O.F, nov 1916, p. 54.
20. M. TRAVÉLÉ, Contes et proverbes bambara, p. 115.

الفصل السادس

خلق الشخصيات

عندما يكون الأسد ملكا

الآن، سيتسع الدغل، فقد تزود الضبع بجرو صغير

مثل فولاني

عندما نطق القاص بالصيغة التقليدية التي "تُنصِّب" "الخارق"، تنفتح مملكة كاملة تنبض بالشخصيات، إنها انتقال الممالك الأرضية في العالم المتجاوز للواقع، حيث يكون للجان والحيوانات والبشر، أي هذه المكونات الثلاثة للحياة الحية صدى آخر، أي جرس يتحدث أكثر إلى الروح: وهذه هي حياة شخصيات الحكاية، التي تلزمنا الآن بالبحث لقياس قوى الإبداع التي تتلاقى وتتعلق في الحكاية في عزف لا حصر له. وحسب نظام الفنتازيا المتنامية، هناك الإنسان والحيوان والكائن فوق الطبيعي.

* * *

يبرز اتجاهان متناقضان في الحكايات الأفريقية: أحدهما القدرة على التضييق والتقليص، أي يعيد للشخص مقاييسه الحقيقية، الجسمانية والاجتماعية، والآخر هو القدرة على التوسيع والتمديد، أي يصعده إلى لعبة الخيال، حتى مستوى الجان. وسبق أن أدت بنا دراسة الموضوعات إلى

اكتشاف الأدوار المختلفة التي يتخذها الكائن البشري في الحكايات الروائية، ولن يفيد كثيرا ولا طائل من الإلحاح الكثير.

يقول المثل الماندينجي: "لا يجب أن تصنع من نفسك قطعة لحم صغيرة غير قابلة للعفن". هذا النداء للتواضع يتجسد جيدا في مشهد الإنسان في الحكاية: فتدعوه القصة للتفاهم مع نظرائه، وألا يظن أنه أعلى منزلة منهم، وفي الإخراج، تكون شخصيات القصة في الأغلب من ذوى العاهات أي من المعوقين: محدبي الظهر، ومرضى الجذام، والمقعدين، والعميان. وتوصيهم الحكمة، بألا يبددوا فرصة الشفاء التي تقدم لهم بسبب عدم وعيهم، وأن يتحلوا بالصبر على آلامهم، وأن يستسلموا. ويقول القاص الداهومي[1]، إن ضريرين قررا إنهاء حياتهما بإلقاء نفسيهما في الماء. وقررا كل من ناحيته أن يتصنع الانتحار، وذلك بقذف حجر ضخم في الماء، وفعلا، ثم بعد صخب الرميتين في الماء، اصطدما أحدهما بالآخر، وأحسا بالخجل من نفسيهما، وتفهما واقتنعا، أنه من الأفضل الاستسلام للمعاناة من الموت.

إلى جانب ذوى العاهات، هناك تشكيل كامل من عديمي الشرف، والنصابين والغشاشين، واللصوص، وقطاع الطرق على كل شكل، وفي معظم الأوقات، فإن ظلمهم يُعاقب، وتنتصر الفضيلة.

وعلى العكس، لا يوجد مثل هذا في القصص المتعلقة بالأزواج، فالمرأة توحي بعدم الثقة عموما، وأنها مزعجة غاية الإزعاج في إفشاء الأسرار، وكما يقول المثل الولوف: "حب امرأتك، ولا تثق بها". وهي متقلبة أيضا، ويقول مثل ولوف آخر: "المرأة مثل الدرب الذي تسلكه، لا تعبأ بمن سبقوك، ولا بمن سيتبعوك"، وتشرح حكاية عند "الموسي"[2] النقائص النسوية

فتقول: "إن ثلاثة رجال تضرعوا للسماء طلبا للحاجة، طلب أحدهم حصانا، والثاني كلاب صيد، والثالث امرأة. واستجابت لهم السماء، فانصرفوا لحال سبيلهم، وهطل المطر فجأة، وظلت المرأة تعد لهم الطعام ثلاثة أيام كاملة، وأعاد الأولان اللحوحان الطلب من السماء، والتي قبلت أن تحول الهدايا التي كانا قد حصلا عليها إلى نساء. أما الفرس الذي تحول إلى امرأة فكان شرها، والكلاب التي تحولت إلى نساء كن شريرات. أما المرأة التي كانت السماء قد وهبتها من قبل إلى أحد الرجال، والتي كانت من أصل بشري، كانت طيبة. كانت السخرية شديدة، لكن ألم تكن تلك طريقة ذهنية سائدة؟

ويمكن أن يكتسب الإنسان، في الحكايات، قوة خارقة، سواء بالقوة الجسمانية أو بالسحر والشعوذة، بل إنه يمكن أن يطاول الأسطورة الغامضة في الأغلب لأننا في مجال القوى الفضائية الكونية، مع حشد من الرموز الباطنية السرية، والتي قد تتسلل بطريقة مثيرة للعاطفة، وللإقناع بذلك جيدا، نكتفي بمثلين:

الأول، هي حكاية جورمانتشيه(٣) تقول: كان دياجووا جابنلي، *Dyagouagabanli* وهو ابن ملك، قد وُلد من خلال تسع نساء، من هنا كانت له قوة لا تقاوم. ذات يوم قابل الشيطان "تولوجو *Tolougou*"، وتصارع الجباران عاما كاملا. دون إمكانية الفصل فيما بينهما. وأخيرا قذف دياجوواجابنلي غريمه في الهواء عاليا حتى ظل ثلاثة عشر عاما دون أن يراه أحد، ويعتقد البعض أن تولوجو صار القبة السماوية، بينما صار دياجووا جابنلي الكرة الأرضية.

أما المثال الثاني فهو حكاية سحرة "نيو *neyo*" للـ باساساندرا *Bassa ssandra* حيث رسمت الشخصيات بقوة على خلفية من أعمال السحر

والشعوذة. وكانت كل من يولو – جوسي ***Yolo-Gosai*** (الحسد والغيرة) وجوتوهيبي ***Gutohipai*** (الشيطان الصغير) ساحرتين مشهورتين بالتمائم. وتضعان الطلاسم، وتمارسان في نفس الوقت مهنة الفندقة. كانت "يولوجوسي" تعد المأكولات بذوق رهيف، وتأخذ كل زبائن "جوتوهيبي"، التي كان طعامها ماسخا، والتي صممت أن تكتشف سر "يولو" فكمنت في الدغل، وشاهدت مرور جماعة من السيدات والشابات وهن يحملن أواني فوق رءوسهن، ثم جاءت "يولوجوسي" وسط جلبة وصخب الجلاجل، فتبعتها "جوتو"، ووصلت أمام حفل ضخم من البشر، وكانت يولو تغني: "أنا آكلة لحوم البشر، وأحمل الجنسين"، ولمست بعصاها المحفل، واغترف منه الخدم ماء سريا، وهنا خرجت جوتو هيبي من مخبئها، وعلى الفور انشق أعلى المحفل، وأغرق محتواه النساء الست، وأفاض على الكون وهكذا جاء البحر.

إن القاص الأفريقي يعمل – رغم بساطة أدواته المدهشة، وعلى خلاف القاص الهندي أو الفارسي – على إبقاء هؤلاء الرجال والنساء أحياء وذلك بمعالجات بسيطة. إنها منمنمة وأنيقة من نفس نمنمة تماثيل التمائم الصغيرة (على عكس فخامة النحت الهندي)، وتدخل هذه الشخصيات الإنسانية في تواصل مباشر مع روح المستمع الزنجي وقواه الانفعالية العاطفية. أما رسومات الحيوانات فليست لها نفس هذه الجذور الرصينة، وربما تكون أكثر ابتكارا وتحررا.

* * *

إن مملكة الأسد فسيحة واسعة مثل السافانا، وإخلاصه ووفاؤه معترف به حتى في الغابة، وموضوعاته عديدة مثل التصنيفات ذات الأهمية العلمية في علم الحيوان الأفريقي وفي الحقيقة يعرف الزنجي الحيوان على الوجه الأكمل، وفي علاقات كثيرة، وأكثر كمالا حتى مما يعرفه العالم، ويمثل

الحيوان للأسْود، كائنًا أكثر من حقيقي، ونابضًا بالحياة أكثر مما هـو عنـد الإنسان الغربي. ويعرف الرجل الأبيض الحيوان المنزلي المدجن الذي كُيف لاستخدام محدد. فهو هادئ ومطيع،، وراض، إنه عبد أبكم لا ينطـق فقـد المذاق الراقي للحم الصيد، ونحن نجدها وجبة ذات نكهة حـارة لقـصورنا (المتمدنة)، لقد فقدنا معنى الحيوانات المتوحشة، بل وينزع سكان المدن عندنا إلى نسيان معنى الحيوان بلا مزايدة: إذ يستبعد التكنيك التعامل مع الحيـوان الحي، الذي صار فحسب وحدة غذائية تصل للمدينة في شكل قطع صـغيرة تستهلك مباشرة وفي الحال. وكان الأسْود يعرف جيدا أدق عادات حيوانـات الدغل، حيث تجسد له قوى طيبة، صادها وحبسها لمنفعته، وقـوى شـريرة لابد من إزاحتها من طريقه لأنها قادرة على قتلـه وتـدمير محـصوله، إن حيوان أفريقيا جار دائم يُحس الأسْود بوجوده في كل عطفة طريق، لهذا برع القصاص الأسود في رسم الحيوانات حيث يضفي عليهم حقيقة لا تـضاهى، ويمنحهم حدسا إنسانيا معقدا، ويستعملها لغايات الهجاء الاجتماعي بطريقـة أقوى من رواية رينار (الثعلب) ***Renart***.

والآن يفرض السؤال نفسه حول معرفة ما إذا كان الحيوان لـم يعـد يمثل شيئا للزنجي أيجب أن نري في وحوش العرض في القـصص معنـى طوطميا؟ فحتى حقيقة نظرية الطوطمية الأفريقية كانت محل نزاع كبير. لقد آثر المرء أن يرى فيها مفهوما للحيوان الحامي ***Protecteur*** ومع ذلك، يبدو أن الأكثر منطقيا، هو أن نقبل بوجود طوطمية مختفية جزئيا، لأننا نعـرف القليل من الأشياء، ولا تنقصنا الشهادات. فيما تنتمي إليـه، وهكـذا فعنـد "الفولا"، فدياللو هو الفيل، لأنه اسم لقبيلة قوية. أمـا "ديـم ***Dem*** أو ديـوب ***Dyop*** فهو الضبع، لأن عشيرة "ديم" هي عشيرة الصيادين المحتقرين، وبـاه ***Bah*** هو الظبي حيرم، الذي يجوب الدغل، وهم مثل البول بـاه ***Peuls Bah*** وهم الرعاة الرحل الأنقى. وهناك مقدمات لترابط أعمق من التكنيـة باسـم مستعار، وذلك بهدف تماثل عرضي وقتي.

أما الدليل الثاني فيتمثل في تحليل علاقات الإنسان مع الحيوان الحامي لعشيرته، وهي علاقات وثيقة قريبة للغاية من أبوة السينينكيا ***Senenkuya*** الماندينج، حيث تُوثق الأيدي خلف الظهر عند الماندينج إذا ضرب أحدهم السيننكو ***Senenku*** الخاص به، كما لابد أن يضحي بذبيحة شفاعة له، وهي بالضبط نفس الشعيرة بكل تفاصيلها التي تقام إذا قتل إنسان حيوانا من النوع الحامي لعشيرته. هذه اللحمة الوثيقة يمكن تفسيرها بسهولة كمخلفات للطوطمية.

زد على ذلك، أننا نرى – في كثير من الحكايات – ظهور حيوان، وفي الغالب يكون الظبي، الذي يتغير لامرأة، وتتزوج ببشر، ثم يأخذ شكله الأول وتختفي بعد أن تكون خلفت ذرية، وعلى أية حال، فالأشياء يكتنفها الضباب الآن، ويصعب دائما أن نعيد بناء الأساطير الطوطمية في نقائها الأوليّ.

إن حيوانات الحكايات تمتلئ سواء كانت طوطمية أم لا – بحياة مذهلة. وعلى وجه الخصوص أولئك الذين يشغلون أدوارا مهمة. وقد سبق أن وُضِع تخطيط للتقسيم الجغرافي للأطوار، ويبقى فحص موهبة كل نجم، ولكن على أن نعرف جيدا أن هناك مجتمعا حيوانيا منظما تماما مثل ذلك الخاص بالبشر، إذ إن فيه الصورة الهجائية الكاملة، وليست كل الآلة الحيوانية إلا واجهة مدربة، ويحيا أشخاص في ظل هذا المغزى الأسطوري.

إن السيد الأرنب البري، هو أكبر شخصية تتمتع بالشعبية. وتلقى هجماته المفاجئة في حلبة الحكاية بشعاع من الأمل في عيون المستمعين. إنه ليس ملك الحيوانات، ويرتاب فيه أمثاله من الحيوانات، ويقول البول: "إنه الأرنب الصغير كومبا ***Kumba*** الذي عاقه دهاؤه عن القيادة".

إنه حيوان صغير، رمادي اللون أصهب، أبيض البطن، خفيف، نطاط، معرقص، يوصف بأسماء وألقاب مختلفة (في فوتا جالون ***Fouta Djalon*** يُعرف بالأرنب البري الداهية المكار) و(طويل الأذنين) ويغلب أن يُسمى "الأرنب الصغير كومبا ***Kumba***" وكلمة كومبا هي ترتيب الابنة الصغرى بين الأبناء. وقد يعتبر الأرنب ذا خصائص أنثوية.

ويُعرف الأرنب في كل بلاد السافانا، ويشخصن الدهاء والبراعة، ويخرج سالما من كل ورطة، فعندما يوشك على الغرق في ورطة، سرعان ما يقف على رجليه من جديد، وينطلق هاربا بطريقة مضحكة بحيلة منه ويقول المثل الفولاني: "إن دهاء الأرنب هو الذي أطال أذنيه، وليس العدم". وأحيانا تمثل له أذناه المشهورتان نجدة ثمينة وفي حكاية شعبية تنتشر في كل ربوع بلاد السودان، وجد الأرنب البري نفسه محاصرا في عرين اللبوة، التي أرادت الفتك به. فقال لها: إليك نعلي أولا، أمسكت بهما اللبوة المهتاجة، وقذفت بهما بعيدا في الدغل، ولسوء طالعها كان في طرف النعلين المزعومين، واللذين لم يكونا إلا أذني الأرنب المكار، كان فيهما شخصه الضئيل، الذي أسرع بالفرار.

إن بناءها تم بمهارة ودهشة، وحيلها غالبا ليست أمينة، وتقدم لنا قصة للمالينكي الأرنب البري[٦]، وهو يطلب متحايلا ابنه الملك. ولكي يتملكها، عليه أن يثقب جذع شجرة الباوباب الضخمة بالسهم، وفي الليل وقبل الاختبار، وضع فيها مثقابي الشجر، اللذين عملا حفرة نفذت من الناحية الأخرى، ومن ثم لم يلق السهم الذي رشقه في الشجرة أية صعوبة في اختراقها. وحدث أن احتال ذات مرة على فتاة صغيرة، بحبوب الفاصوليا،

فوقع في المصيدة، وكان لابد من أن يُسلق، ورُبط أمام خمسة أوانٍ للطبخ، يغلى بها الماء. وصل الضبع، فقال له الأرنب البري إنه سينصب ملكا، وتقدم له ما يطبخ. فطلب إليه الضبع بالتخلي له عن دوره ففك وثاقه، وربط الضبع نفسه مكانه، وعاد الفلاحون وسلقوا الضبع.

وفي الواقع، يكاد يظهر الأرنب دائما مع شريك متواطئ: وهو الضبع، الذي يتلاعب حسب المراد، ويستخدمه في الحماقة، كما يعن له، وكما يشتهي، تلك الشهوة العمياء والصماء. ويندر أن يجد سيده، كما تقدمه حكاية "جورمانتشيه"، متأوها نائحا من الشَّيْهَم(*)، ويضيف القاص:"لكنها كانت المرة الأولى".

وعند "الفولان" في فوتا تورو *Fouta Toro* أحيانا ما تقوم امرأة بدور الأرنب البري، في الحكايات بالأشخاص الإنسانية، زد على ذلك أن اسم عشيرة الأرنب البري "الفولانية" هو "سام *Sam*"، وهو أيضا اسم عشيرة الدياوانبي *dyawanbe*.

هذه هي وضعية الأرنب البري في حكايات أفريقيا: جسم ضئيل، أذنان طويلتان، دهاء لا نهائي، رمز للضعفاء من البشر الذين يكافحون ضد الأقوياء.

وينوء ملف الضبع بالأثقال، ومثله ككل الحيوانات المؤذية، هناك خطر مطلق على النطق باسمه الحقيقي، خشية رؤية الرقى المؤذية للأشهب، التي تسارع إلى الابتهال، لذا لا يُعرف في معظم المناطق إلا باسمه المستعار(٧). وتزودنا دراسة حول ألقابه بأفضل وصف عن كينونة هذا الحيوان. فيسميه "الفولان" بالنهاب، سريع الخطى، صديق الظلام، حيوان الطريق الملتوي، العدَّاء، الأكحل، البائس الشقي. أما اسم العائلة الذي استأثر به فهو عادة سيللي دمبا *Silli Demba*.

(*) الشَّيْهَم: حيوان من القوارض له شوك طويل من فصيلة القنافد، ويسمى (الدُّلدُل) أيضا.

أما عند الماندينج فتشكيلة الألقاب لا تقل ثراء فيسمى: الشر المخفف، الزلق الخطير، كائن الليل، النتن، المباغت الذي ينقض بغتة، حمار الليل الصغير، نبَّاش القبور ليخرج الجثث من وجارها، سيد الدغل، الأشهب سيِّئ المنظر، القبيح، ذا الشدق المقزز.

وتقليديا يتكفل الضبع بعائلة كبيرة العدد، وعند البمبارا فالمهرجة الأنثى ***Nyenemba*** هي القرينة وأولادها: ***nogobirimpié*** وتعني القذر بيريمبييه، و ***mpié- le boyaudier*** وتعني مبييه صانع المصارين، و ***Fakuntompié*** وتعني مبييه قاتل والديه و ***Segikolontampié*** وتعني مبييه حامل السلال القديمة، و ***seredenkundyugu*** وتعني الفلاح السوقي القذر. إن هذا العرض لا تنقصه الإثارة والإعجاب

ويخشى من الضبع في أفريقيا، لأنه يسرق الماشية، ويعرف كيف يُظهر خطورته، يمتلئ بالأقدار الشريرة. فإذا قتل قناص ضبعا، عليه أن يندفع بإلقاء نفسه في النهر، أو في الخليج، ويقوم شيوخ الصيادين بدفن رأس الحيوان في مكان سري، ولذا يُحمِّله الناس كل المساوئ التي لا يمكن تخيلها. ويقول اعتقاد شعبي: "لا يهاجم الضبع من يسير ليلا،: فهو يتبعه على الدرب، ويرقب ذراعيه التين يؤرجحهما على وقع الخطو، ويقول في نفسه:" لننتظر، بدلا من الهجوم عليه، عسى أن تقع إحدى يديه اللتين تتأرجحان كثيرا، وربما هذا لن يتأخر، ولا يزال ينتظر.

وتتطابق الأدوار التي يؤديها الضبع بدقة مع هذه النفسية. فإن شراهته لا تضاهيها إلا حماقة تفكيره. ويتعرض للخطر في كل المواقف. فهو ساذج

وغبي بلا حدود، بشرط أن تعده بقطعة من اللحم. وتركب قصة للبمبارا بامتياز سلوك الضبع، كاشفة مختلف أوجه طباعه.

كان مالي ***Mali*** أي فرس النهر، والضبع دياترو ***Dyatrou*** صديقين حميمين، كان مالي يأتي كل يوم عند دياترو، ليأكل طبقا من الفاصوليا، وكان يضع دهنه بغزارة على الأكل. (تلقى آلة العرض الضوء على الشره) وسرعان ما يكلُ، الضبع من التزامه الدائم بالمشاركة (الأنانية). فدبر خدعة لقتل مالي وأكله، (الخداع والخيانة)، فحفر حفرة في كوخه، وغطاها بالقش، ليوقع فيها فرس النهر (بلادة الذهن – نقص الذكاء والحيلة – النذالة) وبالطبع رأى الأرنب الصغير سونساني كل ما جرى، وقفز قفزتين، فوصل عند مالي، وأطلعه على ما جرى وابتكر له عرضا: سيحفر نفقا على شاطئ النهر حتى يصل لدياترو. وطفق يعمل "ولم يلبث أن بلغ العمل منتهاه. كان كل شيء معدًا داخل عائلة ديانرو وجاء "مالي" ساعة الغذاء، إلاَّ أنه رفض الجلوس على القش، إن ملابسه رثة. وفي اليوم التالي وعلى العكس، ارتدى أجمل حلة، ودعاه ديايرو للجلوس، فوافق، كانت الأسرة فرحة، وسقط، ولأنه تدبر سقوطه لم يصب بأي أذى. وبعدها بعشر دقائق كان يجلس في الشمس بجوار الماء. كوم الضبع خلال هذا الوقت مع أنثاه وأولاده أحجارا ومدقات وألواحًا خشبية في الحفرة للإجهاز على الضحية:، فقد يخرجونه من الأرض بعد مضي بعض الوقت.

المشهد الثاني: انتقام مالي، كانت لا تزال هناك مؤامرة مع سونزاني- الأرنب البري مع محسوبه وحاميه الضخم. فتصنَّع مالي الموت على الرمل، وأمسك ناموسة وعمل طبلة التام تام من جلدها، وأتى بالقرب من دياترو

يقرع الطبل قائلا: من ترك فرس النهر يموت على حافة النهر، من؟ خـــرج الضبع، وأخرس الأب بقوائمه. وهرولت الأسرة إلى حيث توزع حــصص الصيد. وسأل الأرنب أبناءه: يا نوجــو بيريمبيـــي *Nogo- Birimpié*، مـــاذا ستعطي لوالدك؟ أجاب الابن: قائمة خلفية وكتفًا- فسبَّه قائلا ابن زنا! لـــست ابني! وكرر السؤال على ابنه الثاني فاكونتومبيي *Fakuntompié* ضــاعف الابن الثاني نصيب والده، وعنفه بقدر ما أعطى. أما الابن الثالــث ســيريد نكونديوجو *Seredenkundygu* فقد نال الحظوة عندما قال إنه سيعمل علـــى ربط الجثة لأبيه ليأكل منها كما يشتهي. عندئذ كان دياترو (الشره الفظيــع). مقيد القدمين ونهض مالي وغمر دياترو بحمامات متلاحقة وضربات قويـــة أحاقت به الضرر(٨).

هذا وتختتم كل مغامرات الضبع، بطريقة قريبة جدًا من هذا: أن يُسلق بماء حار، أو تُكسر (إحدى رجليه) كان ذلك يوم أقنع الأرنب اللبؤة أنه لــن يتمكن من الحصول على اللبن إلا من خلال مخ الضبع. أو يرى ضحيته التي يشتهيها، وهي تنزلق بسرعة أمام عينيه. إن الحماقة والتثاقل، لا مردود لهما، وعندما يتكلم القاص عن دور الضبع فإنه يتبنى طواعية نبرة بها خنة. ليذكر هذا الصوت المشوش بالاحتيال والبلادة.

ومع ذلك، لم يفقد سجل الضبع إطلاقا من يدافع عنه. فقد أشار موريس دولافوس *Maurice Delafosse*، أن الضبع يشغل مقام ملك الحيوانات عنــد الأجنى، وهذه البينة لا تُبرر إلا في نطـــاق معــين. ولا يختلـــف الــضبع جبوجرو(في بعض حكايات أجنى قط عن مثيله في السودان. ولابد أن نعترف أن العنكبوت) يحمل على عاتقه عبئا خطيرا من الخزى والعار، وهـــو مـــا أراح الضبع كثيرًا.

وأخيرًا، وبعيدًا عن الحكايات، يلعب المرقش، ذو الظهر المنحدر في الأقوال المأثورة، والأمثال الخرافية دورًا مختلفًا أحيانًا. ويقول محمدو ألفا *Mahmadou Alfa* من فوتا تورو[٩] يقال إن الضبع اعترف أن سباق العدو جعله مرتبكا . وسئل:" لماذا؟ "أجاب": حين أتعقب أرنبا بريا في السباق لا أمسك به، لكن إذا تعقب كلب أرنبا بريا يمسك به، وأنا، إذا تعقبت كلبًا، أمسك به. ويظل هذا التداخل فى دقائق الفكر عملاً استثنائيًا[١٠] تماما.

هذا هو العنكبوت، الوصولي، الكئيب، والمحتال، الذي قال لله، نياميان *Nyamien* ــ وهي حكاية أجني[١١] أنه في يوم وفاة الملكة سيحضر لها ضبعًا ونمرًا وثعبانًا، شريطة أن تقدم له عجلاً. وتوفيت الملكة، واقتاد العنكبوت عجلة بالقرب من جحر الضبع، وقال: يا للخسارة، ألا يكون الضبع هنا ليشاركني عجلي"! وخرج الضبع وقتل العجل، وقطعه إربًا إربًا. وضع العنكبوت قطعتين من اللحم في حقيبة وقال للضبع إن هذا نصيبه. قفز الضبع على الحقيبة، فأغلقت الحقيبة وحملها العنكبوت إلى القرية، وهناك شقت ساحرة عجوز الحقيبة، وهرَّبت الغنيمة الأولى، وعاد العنكبوت ليأخذ ضبعًا جديدًا. حدثت نفس القصة ثلاث مرات متتابعة. وينتهي الأمر بالعنكبوت بأن يقتل الساحرة ويحبس الضبع في داره. وعاد إلى الغابة يجر خلفه أغصان أشجار. وهناك صادف النمر وقال له: "لنبحث عن مأمن من العاصفة، فالأوراق تهتز بما ينبئ بالعاصفة. "تبعه النمر إلى حفرة حيث ينام، وسرعان ما شد وثاقه ونقله إلى القرية. وفي خروجه الثالث، لقى العنكبوت الثعبان، وقال له": يقول الملك إنك لست أطول من عصاي"! استطال الثعبان المغتاظ بطول العصا، فمسكه العنكبوت ونقله للقرية قال نياميان للعنكبوت: "أنت

أدهى كل الكائنات"، بماذا أكافئك؟ رفض العنكبوت عرض الملك كمكافأة له، واكتفى بطلب حكايات. وضع العنكبوت الحكايات في آنية من القرع، وغادر حاملا الكل فوق رأسه، لكنه تعثر، وسقطت الآنية وهربت الحكايات وتوزعت في كل مكان. ويقول القاص: "لهذا السبب توجد الكثير من الحكايات، التي تكاد تتحدث كلها عن العنكبوت".

إن العنكبوت هو – في الواقع– الشخصية الأكثر شعبية في الحكايات التي ترويها شعوب الغابات في الغرب الأفريقي، ابتداء من غينيا العليا وليبريا حتى ساحل الذهب، والأرض الشاسعة المحصورة في السافانا ثم صعودا حتى فولتا العليا: لدى شعوب تيمن ***Timne***، كيسي ***Kissi***، فاي ***Vaï***، وجورزيه ***Guerzé***، وجان ***Gan***، وجورو ***Gouro***، وكرو ***Krou***، والأبولونيين ***Appoloniens***، وأجني ***Agni***، وباولي ***Baoulé***، وآشانتي ***Ashanti***، وداجاري ***Dagari***، ولُوبي ***Lobi***، وديان ***Dyan***، وبوبو ***Bobo***، وهوسا ***Haoussa***

إن العنكبوت كندبا ***Kendeba***هو الأكثر شعبية عند شعبي الأجني والباولي. إنه قبيح، وعديم التناسق، وكندبا مثل الضبع في السودان يتكلم بصوت به خنّة. ولا يوحي جسمه الضئيل الداكن، وفي توازن غريب على ساقيه الطويلتين المفصولتين عن قوائمه بأية ثقة. إن أكورو ***Akoru*** أنثى كاندبا، أنثى شرسة شكسة، وأبناءها (أباكان ***Aba Kan***، أفيتماكو ***Avétàmâko*** وآسو ***Aso***)... إلخ هم الخليقون بانعكاس صورة الطبع الأبوي.

أما الجد أجبافري ***Agbafri*** فلا يفسد في شيء الانسجام العائلي .

إن العنكبوت كائن شرير تماما، خلافا للأرنب البري. وإن الحكايات التي يدخل في لعبتها تكون دروسًا في الارتياب تجاه الأشخاص البارعين جدا

والسيئين. ونادرًا ما ينتصر كندبا، حيث ينتهي به شحه وشراهته وخداعه، وحيله الواسعة بجلب العقاب الرادع الذي يستحقه، وذلك رغم مصادره الواسعة في الافتراء والاختلاق. وقد صادف العنكبوت في حكاية أبوللونية حجرًا ملتحيًا، فصاح: "حجر له لحية!" وغاب عن الوعي. أيقظه الحجر، وأنبأه أن هذه العبارة لها قوة تنويم البشر. ذهب العنكبوت للبحث عن الظبية، وطلب منها أن تعلن العبارة عاليا، وفعلت، وغابت عن الوعي، فأسال العنكبوت دمها، وبفضل هذه الخديعة أمكنه أن يفرط في الأكل. رأى السنجاب من أعلى الشجرة كل ما جرى. وعندما طالبه العنكبوت أن يصيح بهذه الجملة، تظاهر بنسيانها تماما، ونفث العنكبوت الحانق له بالكلمات الصحيحة وسقط مغشيًا عليه. وقتله السنجاب[١٢].

ويتنوع كثيرًا طور مغامرات العنكبوت، ويمكن أن ترجع أغلبية المراحل إلى هذا التخطيط البسيط: في الفترة الأولى: كانت وضعية العنكبوت سيئة وأعتبر مشكلة، في الفترة الثانية: ابتكر حيلة وخدعة وأدار أموره جيدًا، أما الفترة الثالثة: ارتد النظام الذي تخيله عليه، بسبب فشل صغير في التطبيق، ووجد نفسه أكثر شقاء عن البداية.

ومن الغريب أن نلاحظ أنه في المناطق الحدودية لطور الأرنب والضبع، وطور العنكبوت، أن نصادف أحيانا هؤلاء الأبطال الثلاثة جنبا إلى جنب إلا أن الأرنب البري هو الأكثر رشاقة والأدهى، والأكثر ظرفا.

أما الشخصيات الحيوانية الأخرى في الحكايات فهي أقل تميزا، عموما فالأسد ملك طيب، وتابعوه عديدون، والكلب (فضولي) والحية المتسلقة الباردة (كافرة بالنعمة)، والظبي (داهية، وأنثوي جدًا) والنمر (مجرد عميل تنفيذي) وغراب الغاب (مزهو) والحجل (خبيث يقارب الأرنب البري) إنهم

جميعا من بين الضيوف الأكثر أهمية في المملكة. وأحيانا ما تبـرز حكايـة صغيرة، بلا تفاصيل عن وجه جذاب، ألا هي حكاية أجني عـن البـرُّوص. وتقول الحكاية: ذهب ثلاث بنات جميلات ذات مساء إلى الحمام وقمن بخلع قلائدهن وأحزمتهن المرصعة بالأحجار الكريمة، ووضعنها فوق جذع شجرة على الشاطئ. وأخذن يستحممن. وفيما هن يضحكن ويلهـون، كـان جـذع الشجرة يكبر ويكبر ويكبر. وعندما خرجن من الماء لم يستطعن الوصـول لحليهن فقلن للبرُّوص: أيها البرُّوص الجميل، تسلق الشجرة، وأعـد حلينـا وسنتزوجك. فعل البرُّوص ما طُلب منه، وما أن حصلن على حليهن، قلن له: "أتريد، أنت، أيها البرُّوص، المغطى بالصدف، أن تتزوج بثلاث فتيات جـدً جميلات، وانفجرن ضاحكات.

عندها، ضرب البرُّوص رأسه في الأرض وهو يُردد: "آه كم أنا شقي وتعس الحظ".!

إنها حيوانات الدغل المتنكرة في الحكايات الزنجية. قد لا يكون هناك أي أدب يملك مستودعًا للحيوانات بمثل هذه الروعة، ويكون إبداعه أصيلاً حقًا.

* * *

فحينما لا يقتبس الإبداع الشعري المظاهر، ويعيد بناء الكائنات لمجرد إملاء الفانتازيا والانفعال، يكون بذلك قد فجر الأطر المألوفة للخيال. ويصف الخيال الشعبي في الحكايات الزنجية الأفريقية عالمًا مليئًا بالجن والـشياطين فأحيانًا تكون خيرة، وأخرى شريرة مؤذية، تتدخل في القـصص الإنـسانية مضيفة أبعادها فوق الطبيعية إلى الآفاق المعتادة.

ولابد من عمل أدبي كامل، كي يقدم تفاصيل الكائنات الخارقة، التـي تزخر بها الأمسيات الأفريقية. ولم يعد الأمر سوى إبراز بعـض الخطـوط الرئيسية للتقسيم، والتأكيد على السمات الأساسية.

وحيث يغمر الدين كل الحياة التقليدية في أفريقيا السوداء، فلم يكن الإله غائبًا عن القصص. وهذا هو الله عند الشعوب التي تأسلمت، فهـو ونيديـه ***Ouinndé*** عند الموسي، وأوتينو ***Outênou*** عند الجور مانتـشيه، وجـوالا ***Gwala*** عند البمبارا. وتحل التدخلات الإلهية في الجـزاء والعقـاب، إثـر اختبار خاص.

ويقول الله، إن الجنى لا حصر له، ويحمل بعضهم بـصمة أصـولهم الإسلامية: فالبليسي ***Le Bilissi*** للماندينج، لا يختلـف عـن إبلـيس ***Yblis***، وسنتانا ***Sintana*** هو الشيطان ***Cheytan*** أما الديينا ***Dyina***، يجعلهم يفكرون في الجن ***djinn***، ولابد للمرء أن يقتنع بأن الاعتقاد في الجن هو بالتأكيد من مخلفات عصور ما قبل الإسلام. وتبنى الدين الإسلامي هذه المخلوقات التي تنتمي إلى مجموعة من التقاليد القديمة التي ربما هي أقرب للروح الزنجيـة الأصيلة أكثر من الإسلام. وبعبارة أخرى، فإن الكلمات المشتقة مـن اللغـة العربية ليست ذات الأهمية، وتتلاءم تمامًا مع الواقع الأفريقي.

ويغلب على هذه الجان مظهرًا إنسانيًا. لذا لا يأنف الجنـي الولـوف ***Wolof*** من أن تقرن بأشخاص، والويل والثبور لمن يفشي سرها، إن تخطيط ورسم القصة تقليدي (كلاسيك): أُخِذ رجل بجمال امرأة جنية، التـي وافقـت على الاقتران به شريطة ألا يكشف عن طبيعتها الخارقـة. وبـدافع الغيـرة والفضول نجحت النساء الأخريات الغيورات بأن تجعـل الـزوج المـسكين والضعيف جدًا يعترف بكل شيء.. وعادت الزوجة من حيث أتت، بعـد أن أثارت على زوجها الذي أفشى سرها، وابلاً من المصائب، ويختتم القـاص بقوله: "حذار من النساء ولا تثقوا بهن".!

ونسب الأسود *le Noir* لهذه الجان تنظيمًا اجتماعيًا على صورة المدن البشرية: فتوجد قرى للجان، لها رؤساؤها من الأقدمين، وتسمح أماكن السكنى التي استأثروا بها، بتصنيفهم في فئات كبيرة.

إن جان الماء هم الأكثر عددًا، وتثبت لنا أفضل معرفة بنظريات نشأة الكون السودانية، مكانة هامة التي يشغلونها في الأساطير القديمة: إن القليل الذي نعرفه عن نومو دوجون *Nommo Dogon* هو مؤشر ممتاز[١٤] وقد يمكن مثلا أن يُؤكد على أن أصل كلمة *dyi* وهي الماء، يوجد مرتبطًا بالكلمة الماندينج ديانا *dyina* والتي تعني (جني). فضلا عن ذلك يوجد جني الماء عند كل الشعوب السودانية: الديلوديانا *Dyilodyina* عند المالينكي، والفارو *Faro* البمبارا، والمونو توررودو *munu torodo*، والموتان روحا للهوسا *mutane ruha* والديومديام *dyomdyam* (سيد الماء) للبول، والأريكونا ديني للجيرما *arikuna dyini djerma* إلخ وقد تطول القائمة: فبالإضافة للألفاظ الخاصة بنوع الجنس، فلابد من ذكر أسماء الجان المشهورين، الذين يوجدون في الحكايات، وهذه الكائنات ليست شريرة بالضرورة، بل لا بد أن نعرف كيف نتقي غضبها. وهناك الجان الذين يوجدون تحت الأرض، من بينهم الجني العجيب سانو *Sanu* أو دو بوريه *Bouré* إن عروق المعادن النفيسة ليست سوى آثار مروره، وهو من يفسد أرض المناجم بين الفينة والفينة دوريا ولتهدئته تقدم له الأضحيات.

ويمكن ذكر التالوديني *Talodyina* المالينكي بين جني النار. إن جني الهواء أو العفاريت *(hafritt)* فهم أولئك الذين يتماثلون مع الجني العربي. وأحيانًا يكون للجان صفات غامضة، مثل الجني الشهير يو *"Yo"* في القصص. الداهومية.

إن كل هذه الجان هي كائنات من الخوارق "الكلاسيكية". ونصادف أحيانًا حيوانات وأشخاصًا يمتلكون خصائص تجعلهم يشتركون في الطبيعة

الخاصة بالجان، وتكثر الحيوانات "الخارقة" في الغرب الأفريقي، ويعد كـل من نباياردي داللو *nyabardi dallo*، وجولوك سلاه وكلاهما تمساح من بين أكثر الحيوانات الخارقة شهرة، وأرنب فينا *Fena* البري، وهو ربما الأكثرها شعبية، والذي يظهر دائما في الحكايات: ويسمى نينكي نانكا *Ninki- Nanka* (في بلاد السودان وغينيا خاصة) والثعبان الشرير الذي يعقد تحالفات غريبة مع أشخاص معينة، ليجلب لها الحظ.

أما الاقزام والعمالقة فيوجدون بأعداد كبيرة، ويثير منظـر العمالقـة الخوف، إذ يصف البول العمالقة، بأنهم كائنات ذوو قوام ضخم، ظهـورهم كحد الموسي الحامي، لهم عضوان فقط، ساق وذراع وتثنى قدمهم الوحيـدة للخلف، أما فمه فشق عمودي، ولا يستحب اللقاء بواحد منهم ليلاً.

أما الأقزام فيجعلونك تفكرمليا في الجان الأقزام *Korrigans bretons* إنهم مهرجون مرحى، يأخذونك إلى مغامرات خارقة للعادة وستعود غنيا إذا كنت ماهرا. ولكوس العفريت *Kouss- Le- lutin*[١٥] والذي أنزلـه بيراجـو ديوب منزلة كبيرة – أخوة عديـدون: لوجوتـور الفـولاني، *Le gottere*، لوكونكومـا المـالينكي *Le KonKoma*، والبـورا الجومانتـشيه *Le Pora*، ولوتيتيرجا الموسي *Le tyityirga*، والوكولو البمبار *Le wokolo* . ويمتلـك الوكولو شخصية طبيعية مشابهة لجني في حكاية "ألف ليلة وليلة"، مثلما لفت إليه إكيلبيك الأنظار بالضبط. فإذا ضربته مرة، يقع، والخطأ كل الخطـأ إذا ضربته مرة ثانية: حيث تشفيه الضربة الثانية[١٦].

إن حالة الأقزام الملحميين في بلاد السامو، وهم الدونّو *donnõ* من دو *do* (وهي الدغل) عجيبة: حيث يوصفون بأن لديهم قسمات تكاد تتطابق مع الأقزام القصار للغاية *Pygmées*، وقد اشتهروا بأنهم أوائـل سـادة الأرض.

وهناك احتمال كبير أن الخيال الشعبي احتفظ بذاكرة الأقزام القصار للغاية الذين كانوا يعيشون في الزمن القديم في المنطقة، عندما يزيدون من طباعهم الغريبة والشاذة.

وليست هناك حاجة للتأكيد على فهم القوة العظمى للإبداع التي بذلتها الفانتازيا الأفريقية كي تصف خوارق الكائنات فوق الطبيعية. ويستعملها القاص بفن كي يولد في نفس مستمعيه الانفعال الصادر عن "المرعب"، أو يحفر تحت أقدامهم النشوة بعالم شاسع الأطراف متجاوز الحد.

* * *

وتؤكد دراسة شخصيات الحكاية الشعور بالأصالة، التي تتملكنا أمام الموضوعات، فهذا الشعور يجعلنا لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من التفكير في عدم الوعي الضخم للغربيين الذين اعتقدوا وسيعتقدون حتى يومنا هذا أيضا أن القصص الأفريقية هي ثغثغة أطفال، فالضبع والعنكبوت لم يكونا دُمى، وهما ينتصران لدبيب الروح، لكنهما من مخلوقات ذات ثقل من ماهية إنسانية: ولن تكون هناك قناعة كافية بها أبدًا.

إن الحكاية الزنجية "ملتزمة" ولها قيمة اجتماعية.

الهوامش

I. Grand Lacs, Revue générale des Missions d' Afrique, 1 er juillet 1946, pp. 155-156.

2. F. FROG ER,Et ude sur la langue des Mossis, Paris, 1910, p. 227.

3. Bulletin de l'enseignement de L'A.O.F., janv.-mars 1921, p. 47.

4. Bulletin de l'enseignement de L'A.O.F., avril-juin 1922, p. 85.

5. En mandingue, sonsâ - en peul, wodyeer/pl. bodye - en son-rhaï', tobey/tobeyen - en tamacheq, temarualt/timerualen- en wolof, lek - en fon, azüi.

6. Bulletin de l'enseignement de l'A.O.F., juill-déc. 1924, p. 72.

7. En wolof, buki; en sonrhaï, kora; en haoussa, kura; en tamacheq, chabodiano; en fon, khâba.

8. Cf. une version abrégée de ce conte dans Contes et proverbes bambara, de Moussa Travélé, p. 115.

9. H. GADEN, Le Poular, t. 1, p. 300.

10. Voir également quelques proverbes bambara: Surukuba ko mâ k'i dege se saba-la tâmala ka bla dô dyâ nye. (L'hyène a dit que l' on doit apprendre à marcher sur trois pattes pour un jour d'avenir.)Suruku te fli dugu ni tumù ma. (L'hyène sait distinguer un village habité d'une ruine.)

11. Cf une version semblable in Éducation africaine, juil.-déc. 1938, p. 43

12. Bulletin de l'enseignement de l'A.O.F., janv.-mars 1921, p. 5I

13. Bulletin de l'enseignement de l'A.O.F., fév.-mars 1919, pp. 78 sqq.

14. M. GRIAULE, Dieu d'eau.

15. Les contes d'Amadou Koumba, de BIRAGO DIOP, p. 154.

16. Cf DE HAMMER, Contes inédits des Mille et une nuits, t. 11, p. 169: Histoire de Seïfol Molouk et Bediol Djemal.

الفصل السابع

القيمة الاجتماعية للحكاية

الكذبة تطرح أزهارا لا ثمارا

مثل هوساوي

إن القصة هي عالم من الخيال، لكنه ليس خيالاً باطلاً لا نفـــع فيــــه، حقيقة يختتم القاص من الأجني حكايته بقوله: "إنها لأكذوبة".! بــل أكذوبـــة واضحة، مستقلة بالحقائق المتوارية الخفية، ويسمي ألماندينج الحكاية نزري ***nziri,nsiri*** وتعني "شيء مربوط" وهي من فعل ***Siri*** أي يربط. ***Lier*** كما أن اشتقاق كلمة بول تندول ***tindol***، التي توصّف الحكاية، هي كاشفة أيضا، أنها كلمة مشتقة من فعل ***cinde*** بمعنى "يسمع، يدرك، يفهم" هناك عطر لنتنـــسمه وكما تقول صيغة ختام الحكايات الولوف": إن أول من يتنسم هذا العطر إلى الجنة ذاهب". إذن ما هو هذا العطر؟ وهذه اللغة الحاذقة البارعة؟ إن المنافع الاجتماعية للحكاية منافع جمة حيث تلبي كل حكاية غاية محددة وبدقـــة، إن النتائج هامة: ومن الضروري أن نأخذها في الاعتبار، إذا أردنـــا أن نكّـــون لأنفسنا فكرة صحيحة عن المجتمع الزنجي الأفريقي.

* * *

وتهدف كل الحكايات كنتيجة عملية، إلى النجاح في تعزيز التضامن الاجتماعي، فيشعر أعضاء الجماعة أنهم أكثر ارتباطا، لأنهم يجتمعون في نفس الأمسية يغنون معا، ويتشاركون نفس الابتسامة، وبنفس الانفعال، وتؤثر الحكاية لكونها عامل تلاحم سوسيولوجي. إن هذه الفائدة الأولى على خلاف غيرها -ليست مدركة، بل تكتسب بعد ذلك.

لابد أن نقرب الدور الذي استأثرت به الحكايات الخرافية وأساطير نشأة الكون، والتي تعمل – باستقلالية- محركات للثقافة الدينية، حيث تساهم في حفظ توازن القوى الحية في العالم بإنشادها البسيط، ويندمج الإنسان فيها، ويستدعى القوى الطبيعية والخوارق، وإذا ما صح القول، فإن لهذه الحكايات قيمة الصيغة الميتافيزيقية والصلاة.

وقريب من هذا قليلا في بعض النقاط، يأتي دور الأساطير التاريخية، التى تضع المجتمع في الزمان، فضلا عن أن الأعمال البطولية ومآثر الأجداد تشكل قيمة إضافية يعتد بها.

إنها تعلن عن سلسلة من الحكايات، تهدف أساسًا لوضع القيم، وبلورة وتوضيح كل أنساق الآداب والأخلاق الاجتماعية في نفس الوقت.

ويجب أن نرى في هذه الحكايات مظهرين: أحدهما هادم وسلبي والآخر إيجابي. وفي هذه الحالة أو تلك، فإن ما يذهل للوهلة الأولى، هو أن الدروس الأخلاقية رشحت من تجارب عملية. وهذه هي العقلية الواقعية للأسود. الذي نريده، إضافة إلى إحساسه التقليدوي (نصير التقليدية) الذي يدفعه لإعادة البحث، عن السلف كي يقود سلوكه، إن هذه الأخلاق ملتزمة في مبادئها، وواضحة في التعبير عنها، ويبدو أنها أكثر عند شعوب السافانا التي عانت من تأثير الإسلام، الذين نبهوا وشحذوا أقلامهم للناحية الثقافية، وإن منطق حكمتهم، أن شعوب الغابة هم الذين ظلوا أقرب كثيرا للعادات القديمة وللخرافات البالية الغامضة. هذه البنية بعيدة عن أن تكون صالحة

عالميا. إن أبناء داهومي وهم من أشد الرافضين للإسلام، والثائرين عليه، مارسوا هذه المقولة، وكذلك شعب أجني، وكثير غيرهم من الشعوب السوداء. حقيقة استطاعت حضارة بنين – ولحد ما أن تلعب دورًا مماثلاً للاختراق الإسلامي. وكي نختم بطريقة واضحة جلية، فربما يقتضي الأمر معرفة أفضل بحكايات الشعوب التي يقال عنها "بدائية" مثل شعوب الكونياجي ***Les Coniagui*** والباصَّاري ***Les Bassari***.

وأحيانا يقدم التاريخ القصة تحت جانب إيجابي، وهي حالة أقل تكرارا: وستقدم مثل هذه القصة فضائل الاعتراف بالجميل وبر الوالدين.

لا نستدل على الخير إلا بالقياس للشر. إنه معزول، وكان يظهر بإفراط في جو مبتذل، لهذا تُنقح معظم الحكايات الزنجية الأفريقية نتائج خروقات الأخلاق الاجتماعية. "فالجريمة لا تكافأ"، وينتهي الظلم دائمًا بتلقي عقابه إن هذه القواسم العريضة لهذه الأخلاق الزنجية بسيطة لبيان صفاتها والتعريف بها.

كونوا حذرين (حذار من النساء)، هذه المقولة، قالها محمدو الذي وثق بزوجاته في علاقاته مع عالم الجن، عندما عانى من سلسلة من الكوارث تعرض لها في ممتلكاته[1].

كونوا مخلصين للتراث والتقاليد ولأشياء الأجداد القدامى، أطيعوا السلطة القائمة، أنصتوا لآبائكم: يحكى أن شابًا صغيرًا سافر في الدغل، خاوى الوفاض رغم نصائح والده، الذي كان يقول له أن يحمل معه، ولو إبرة حياكة، وصادف قطّاع طرق فتذكر قول أبيه، الذي أنبأ به رئيس اللصوص فأعطاه إبرة، فغرسها الطفل في عينه بزعم اختبار الإبرة، فأرخى زناده فأطلق الطفل رصاصة، فر على إثرها اللصوص. وقال: "ضمن الطفل سعادته، عندما أصغى لكلام أبيه[2]" (حكاية خاسونكي ***Khassonké.***)

احترموا كلمتكم، وكفوا عن الكذب. وتعلمنا حكاية للديولا *dyola*، أن فتاة شابة كانت تغسل في بحيرة شاطئية، فرأت آنيتها والملابس فيها تسير على غير هدى، تتساق مع التيار، وتتقلب جانبا على الشاطئ الآخر، توسط خنزير صغير، وعهد بها لتسير بصحبة تمساح: بحيث يجعلها تعبر على أن يعيدها ثانية. وما إن وصلت أبى أن يعيدها في مقابل خنزير صغير، وطلب منها أن تفكر في الأمر. كان النوّاح يمر من هناك ***Lamentin*** فأعاد الفتاة الصغيرة، وضرب التمساح ضربا مبرحا، عندها صاحت الفتاة: "قال القدماء إنه لا يليق التمسك بوعود من يرفضونكم مهما كان من أمر هذا الذي وُعدتم به"[٣].

قدموا كريم الضيافة، هبوا لنجدة إخوتكم، إذا قدم لكم أحد مساعدته فلا تنكروا الجميل. "إن الحياة"، كما يقول قاص من البمبارا، كانت قد أخذت قسمات شاب وسيم، وذهبت لزيارة مصاب بالجذام (داء الفيل) ومريض بالبرص، وضرير، كان ذلك تباعا وشفت ثلاثتهم. وفي نهاية السنة السابعة اتخذت هيئة ضرير ورأت كيف رفض استضافتها من كانت قد شفته، فردت له عماه. ثم تظاهرت "الحياة" بمرضها بالبرص، إلا أن الأبرص الذي كان قد شفي رفض أيضا، فردت عليه بَرصه. أما الوحيد الذي قابلها بسرور وعَنِي بها فهو "المجذوم" إنه وحده الذي حفظ لها الصنيع لأنها شفته. وقالت له "الحياة" لقد عَرفتَ الحياة في أدبارها، واعترفت بها في إقبالها"[٤].

تلك كانت خطوط القوة الرئيسية للأخلاق في القصص. وقد تناولها الناس بابتذال وتدنّوا بها إلى مجرد "الأخلاق العملية". إن العرض المجرد للقواعد الأخلاقية، والذي ربما ينحاز أكثر للروح وللذهن الغربي، قد لا يتوافق كثيرا مع الحضارات الأفريقية، التي تتجه نحو الواقعي المحسوس. لابد أن يكون الإنسان سيئ النية، ليزعم أن هذه الرؤية الواقعية المحسوسة للعالم تستبعد بالضرورة كل عمق إنساني.

إن الحس الخلقي، وهكذا عُرف، تلقاه في كل الحكايات، ولابد من وضع القصص المخلة بالحياء والسفيهة جانبا، وتلعب بدرجة ما تلك السلسلة التي يمكن أن تعنون: "بالخيانة الزوجية التي تُعاقب دائما" دورا ما في الحماية الزوجية أيا كانت ضخامة المواقف التي يقدمها القاص.

وحيث تلعب الفانتازيا الخفيفة، في القصص الروائية - لعبتها بكامل الحرية، فليس هذا اعتباطيا قط وبلا مبرر، فقد وصلت الطفلة اليتيمة البائسة التي أساءت زوجة أبيها معاملتها، في النهاية للثروة وإلى السعادة.

* * *

فهل سيقال: إن هذا الحضور الأخلاقي، لم يكن مشوهًا في فئة الحكايات المتوافرة بالعدد الأكبر، في أطوار قصص الحيوانات ؟ وفي الواقع وفي سياق هذه المغامرات، فليس هناك إلاّ انتصار الدهاء. هناك هجوم المهارة والبراعة بين أبطال الرواية، فأكثرهم موهبة يستولي عليها بالانقضاض، رغم أن الوسائل التي استخدمها في العمل تكون غير مشروعة ولا أخلاقية، وظالمة تمامًا.

إن هذه المحاججة ثبتت واستقرت بشدة وقوة. وأحيانا تمر الأشياء هكذا: فالأرنب البري مثلاً يحبس في القدر، ثم يشوى الضبع الساذج بدلا منه، وهو بريء. وفي معظم الوقت تكون الشخصية المنحرفة، البليدة، السمجة، المنفرة، الكريهة هي الضحية. وهكذا في هذه الحكاية الأبوللونية(٦): يحكى أن العنكبوت التقى حيوانًا بأنف ضخم مثل الزورق (زورق يصنع من جذع شجرة)، وذهب الاثنان للقنص، أهان طويل الأنف حيوانات الدغل الذين

فروا مذعورين. ونفخ نفخة قوية، قتل منهم الكثير. عاد العنكبوت أدراجه، وقام أطفاله بعمل أنف له من طين الصلصال، وذهب للقنص. وأهان الحيوانات التي تكالبت عليه، ونفخ من أنفه، لكن ذلك راح سُدى وهرب بالكاد من الموت.

لنستأنف المحاججة الشائعة: لا تضم حكايات الحيوانات خلقا ساميا. فليكن! فهذا لا أهمية له: فالقضية شيء آخر تماما. إن الرغبة في تركيز كل الانتباه على هذه النقطة المحددة، يرجع إلى الإغلاق والتكتم بصلابة على المعنى العميق.

وقصص الدواب لها توجهها وقوة خاصة فالمشهد الحيواني هو الصورة الصحيحة تماما للمجتمع الإنساني بكل أقويائه وأثريائه، بحيواناته، بضباعه، بضعافه ومقهوريه أيضا، وأهله من الطبقة الدنيا، وأرانبه البرية دون درقة. ويقوم القاص باضفاء هوية محددة وراء كل تنكر: دقة التفاصيل والسخرية الخفيفة لا يشق عليها أن تتقمص المخاطب المتلقي. إنه هجاء العظماء، وهو ثمرة حنق الصامتين، والتصوير الذي لا يغتفر للشطط والمظالم. إن الحكاية هي انتقام الصغار، وتتغذى من كل ضغائنهم وأحقادهم. والحماقة ظاهرة واضحة، والطبيعة الصبيانية، تخفي في الحقيقة شكاوى الناس، فالمياه هادئة، لكنها شفافة، وتموج في داخلها بصرخة العدالة. ويقول القاص من الولوف: "من هنا ترحل الحكاية لتقع في البحر". ولكن العطر يثابر ويقاوم ويصل لأنوف الناس.

إن الدور الهجائي للحكاية هو أحد أكثر قيمها الداعمة. وفي رأي الزنجي الأفريقي، فإن المجتمع هو حزمة من القوى الحية في انسجام وظيفي

ممتاز. فإذا اختل التوازن، تسحق القوى الأشد عنفوانا وبأسا، القوى الأكثر ضعفا، فيسحق الرئيس واحدًا من الفلاحين ظلمًا بحرمانه من جزء من محصول مستحق له، فالتأديب أو التصحيح المتنكر والمغالى فيه الزائد بفعل الأسلحة الروحانية للفن، والذي يلمس الانفعال مباشرة ويصل إلى أعماق الأرواح والنفوس، سيكون له فاعلية رهيبة. وهنا، وربما أكثر من أي مكان، يجب أن نضع الأدب الزنجي الأفريقي في الإطار العام للفلسفة وفي المجتمع الأسود، كي نمسك بكل ما فيه من قيمة. وسنشترك كليا في المذاق الأخاذ للقصص، والتي ستبقى وستظل لنا غريبة ومحجوبة. وفي هذا المنظور فأي ثقل لما يجب أن نمنحه إلى هذا العمل الصغير الرائع الذي نستعمله كشهادة. فمن الخارج فإن الصورة جذابة ويجعلك تتأمل في الفانتازيا الدافئة التي تزاوج بين الألوان في لحمة الأنسجة الأفريقية علمًا بأن كل خيط في اللحمة له مكانه المسجل في نظام العالم(٧).

وهذه حكاية من بلاد هوسا(٨) يحكى أن فروجا ***Poussin*** صغيرا، توفي أبوه، فسافر ليسترد دينا من نقد صدفي واحد، كان قد تركه والده. ليس هنالك من هو أضعف وأوهن وأعجز عن الدفاع عن نفسه من بين الكائنات الحيوية مثل فروج صغير يتيم! وأي سخرية أكبر من دين من نقد واحد صدفي بائس؟ ومع ذلك فإن فروجنا سيتخطى عقبات رهيبة.

العقبة الأولى التي جعلته يتعثر كانت قطعة من الخشب الجاف، رمز عدم الإدراك والفهم الإنساني، لأنها محصنة بإحكام ضد كل شفقة أو حنان. نهض الفروج وأبلغ قطعة الخشب بالهدف من سفره، ووضعها في خُرجه واستأنف السفر، ثم التقى بقط أراد أن ينهشه، فالقط رمز الخيانة والمراوغة،

والطراوة الأنثوية (يجب أن تتذكر أن رقم (٤) في ترميز الأرقام في أفريقيا هو رقم المرأة والقط) فوضعه الفروج في خرجه مع قطعة الخشب. وسرعان ما تقابل مع الضبع رمز القوة المخادع والذي يتغذى على الجيفة، وعانى نفس المصير ثم قدم الأسد (التصاعد يستمر) وهو الأقوى والأقل خطورة، ضيق الأفق وهو ما يتطلب الحذر، لأن العدالة هي شيء نافذ، والقسوة نزعة إغواء سهلة، ولقى الأسد مصير الآخرين.

وأخيرا جاء الفيل ليلحق برفاقه، واستقبله فروجنا كحبة بقل عادية رغم ضخامته. (وتهتاج قريحة القاص، وتتمدد وبإفراط حواجز الرتابة، وتتضخم بقوة هائلة كالليل حول القصة)، فالفيل رمز القوة الغاشمة، ذو العين والمخ الصغيرين، جاء بنوبة هيجان واندفاع، ومن حيث لا نعلم، مثل الريح، وداس بقدميه عامة الناس المتواضعين، لكن الحكاية تؤكد تحديدا على نصرة الضعفاء.

أما العقبة الأخيرة فكانت محاربا، من هؤلاء الرجال ممن يسيطر على أذهانهم الإمساك بالزناد.

وصل السيد الفروج للقرية حيث مدين أبيه وهو يحمل خُرجه بنشاط، وأراد الملك أن يخيفه ويثبط من عزيمته، وأمربتسخين ماء: "لنصبه – قال الملك -على رأسه، فيموت. أننا في قلب مملكة الإنسان: حيث تسعى القوة أن تخنق صرخة العدالة الضعيفة للفروج الفقير البائس. لكنه سيظل يدافع عن نفسه، ففتح ترسانته، وحمى نفسه بإطلاق كل مكاسبه. وقال: "يا قطعة الخشب حانت ساعتك"، خرجت من الحقيبة، وقامت بعرقلة ابنة الملك، وحرقها الماء المغلي الذي كانت تحمله.

وقاموا بوضع الفروج في رفقة الدجاج الضخم، وهي صورة هـؤلاء الخونة ضيقي الأفق، الذين يعدمون إخوانهم بأمر الملك، كي تقوم الدجاجات بضرب الفروج بمنقارها. أما القط، وهو لم يكن رمزا إنسانيا، بل مغرم بلحم وعظم الدجاج السمين، فقد أتى على كل ما كان يوجد من دجاج في حظيـرة الدواجن.

لنضع الفروج في بيت الماعز، ليدوسوه تحت أقدامهم، فالماعز بعيونها البلهاء، ولحمها الطيع، قد لا يكون لديها الوقت لتنفيذ الأمـر: فالـضبع، أي الحقيقي، ذلك الذي يجول في الدغل ويسرق ماشيتكم قتلها جميعا.

لنضعه في زريبة الثيران!. الذين يقدمون الطعام للمائدة في المنـازل، الأقوياء المطيعين، كانوا فريسة الأسد الخارج من الحقيبة. ويقول الناس "إن هذه الدجاجة الصغيرة سفيهة ومتغطرسة لا تريد أن تموت. "هذا ما يقولـه جماعة الأقوياء، عندما يقاوم كائن مسكين عدوانيـة شـرورهم، فالجمـال ستدوس هذه الحفنة من الريش دون شك، فقتل الفيل الجمال.

آنذاك قررت رعية الملك التسليم بمطالـب المـسكين ***Pauvre***، لكـن ظاهريا ولكي يطوعوه للأفضل، وقالوا: هذه الدجاجة الصغيرة لن تموت هنا، قدموا لها ما تستحق من أبيها، وسترحل: وسنلحق بها في الدغل، سـنقتلها، وسنستولى على ميراثها." وفعلوا، ذلك كما يفعل السادة الـذين لا يعملـون بأنفسهم إلا عندما يفشل خلصاؤهم من الخدم. ولما كنا نوجد دائمـا داخـل الحكاية، أي خارج الواقع، أدخل القاص المحارب "*Le Guerrier*": وأجهـز عليهم المحارب جميعا، وعاد إلى مدينة الملك. وورث قيادته، وأصبح ملكا. أما الفروج الصغير فقد عاد إلى أسرته. وهكذا – انتهت – فإن كان الأمـر يتعلق بمنفذين من ذوى الضمائر المضطربة في وسط مجتمعهم فليفهموا.

إن ذلك يسمح لنا بفهم أفضل لتعبير هـ. لابوريه ***H.Labouret*** الذي يتحدث عن التوليفات الحانقة والمغيظة لليالي الأفريقية[٩]. فإذا كان يوجد مثل هذا العامل للتوازن والتصحيح الاجتماعي داخل المجتمعات الزنجية الأفريقية، فذلك لأنها مجتمعات ديمقراطية، مع إدراك أنه إذا جاءت القوة من أعلى، فلابد أن تكون جديرة بتصدرها. وتتجاوز القوى الدنيا تراتبيا مثيلتها في الرئاسة ***chefferie***، وذلك حينما تفسد الرئاسة الأخريات بعواصف من الظلم. فالحكاية مثل الرقص والإيقاع، تجمع القوى وتنظمها.

زد على ذلك أن الهجاء الاجتماعي، لا يهاجم فحسب السلطة العاجزة. بل كل أولئك الذين يبدون أدنى اجتماعيا من مكانتهم كبشر. وبهذا الإدراك لا يغتفر الغباء والسذاجة. وهنا يكون القاص لاذع اللسان، مر النقد. أتريدون معرفة لماذا هرب الدجاج من الضبع؟ ببساطة: "يحكى أنه في يوم من الأيام، وفي بلاد أجني[١٠] سافر الأرنب البري لقرية الدجاج حاملا قفصًا، وإناء به ماء، ومكنسة وقال مخاطبا الشباب: "هذه المكنسة لتنظيف المكان الذي سترقصون به، وهذه المياه لإنعاشكم، وهذا القفص ليحميكم من المطر. "وقاموا يرقصون. بلل الأرنب البري المكنسة في الماء ورش الدجاجات قائلا: "إن السماء تمطر، اندفعت الدجاجات إلى القفص، فأغلق الأرنب القفص وحمله. فصادف الضبع الذي أراد أن يفعل مثلما فعل الأرنب، فسافر إلى قرية الدجاجات، لكنه ارتكب خطأ، بأن شرح للدجاج الاستعمال الحقيقي للأدوات التي كان يحملها. ومنذئذ تنجو بأنفسهما إذا رأته. ويتساءل الضبع الأبله عن سبب ذلك.

وتشكل حكايات الهجاء هذه موسوعة حقيقية للسلوك الإنساني، وهى موسوعة قوية للغاية، ومليئة بالطاقة والحيوية، وشديدة الفاعلية أيضا.

لذا، فربما يقتضى الأمر أن يكون الإنسان سيئ النية، حتى لا يرى في الحكايات سوى رمز شرس فقط. بداءة فإن الشراسة لها حدود، خاصة أنها في عدد من الحكايات تهدف أساسًا للتسلية، والتسرية عن النفس، سواء عبر غرابة المواقف (ما أسرع أن يولد الضحك عفويا تماما في أفريقيا) أو بفانتازيا السفر.

وما دمنا نبحث عن فوائد الحكاية، نتلمس هنا، ربما تلك التي تكون أكثر أصالة، والتي يعتد بها: عبر الانحياز للتسلية واللهو أو للدرس الأخلاقي. فالقصة تشكل أداة مذهلة للثقافة الشعبية (على العكس بدون أدنى ظلال من التحقير) – إن انتشار الحكاية واسع مثل الهياكل الاجتماعية: فكل السود يجدون في الحكاية معارف مهمة للغاية، ومنذ نعومة أظافرهم. وفي هذه المدرسة التي يتعلمون فيها كيف يفكرون ويشحذون حكمتهم الفلاحية العتيقة. وفي البلاد الإسلامية، يدخل هذا الشكل من التعليم في منافسة مع التعليم القرآني، والذي لايشكل إلاً الذاكرة.

إنها دروس في الرقة، ودقة الاستدلال، واللباقة أيضا: تشهد عليها هذه السلسلة التي لا تحصى ولا تُعد لحكايات "لماذا – أي الحكايات الباحثة عن "السببية" التي تقدم شرحا، ملونا تلوينا خفيفا بالتصوف والإحيائية (مذهب حيوية المادة أي الاعتقاد بأن النفس هي مبدأ الفكر والحياة العضوية في وقت واحد) – لحشد من الخصوصيات للحياة الحاضرة، النباتية، والحيوانية، والإنسانية: وهكذا أتدرون السبب أن بطن الذبابة البناءة (بطلة العديد من حكايات فولتا العليا) مشدود بالخصر إلى أسفل؟ فيقول القاص السامو ***Samo***، يحكى أنه في يوم من الأيام كان الجني دونون ***Donon*** يلاحق طفلا بالسير

خلفه، (مغزى أسطورة للأقزام، منذ غابر الزمان)، فلجأ الطفل لها، فقامت بابتلاع الجني، الذي خرج من الطرف الآخر، وتكرر ذلك مرتين، وفي المرة الثالثة طلبت إلى الطفل أن يربط لها بطنها: ومنذئذ تحمل هذه العلامة. ونفس الأمر، حيث يقال في بلاد السودان[11] أن الضبع تنخفض مؤخرته كثيرا، فقد حدث ذات يوم أن الضبع كان قد كسب الرهان من كل الحيوانات، وذلك بإلقاء إناء ضخم من نقيع الذرة في الهواء، ثم العد حتى رقم ثلاثين قبل أن يسقط الإناء ثانية على الأرض، وفشل الجميع إلا أن الضبع قال: "ثلاث مرات العدد ٩ ثم ثلاثة "وحمل الإناء. وكان الأسد قد اهتاج بشدة حتى إنه تعقبه، ولم يكن لدى الضبع من الوقت سوى أن يتسربل إلى جحره: وانقض الأسد برجله على مؤخرة الضبع. ومنذ ذلك فإن للضبع ظهرًا منحدرًا.

وتشكل هذه الحكايات في عيون الأطفال دروسا حقيقية في التاريخ الطبيعي، والتي وضعت في شكل جذاب، وسهل الحفظ. إنه أمر فعال تماما، بالقياس لبعض الكتب العقيمة الجدباء. وهكذا ومنذ وقت مبكر للغاية يتعلم الطفل الأسود أن يضع نفسه في الطبيعة في العالم. وقد لا يكون من الجسارة أن ندعى أن الأسود العادي، شخص مثقف، شخص يفكر، ويحس ويتفكر، ربما أكثر من الجماهير الغربية، ذلك أن الغربيين يُخضعون لهم التقنيات التي تزود الأبيض *Blanc* العادي بأطر مهيأة سلفا، تأكل الوقت وتخنق حياة العقل. وليست هذه مفارقة غريبة ولا مبالغة، ويكفي أن نضع الأشياء بنيَّة طيبة: فصفوة أفريقيا العتيقة تشكل جسدا مع الجماهير. حقا أن التطور التقني الحديث، وتأثير البيض حملا الإنسان بالكثير من الهموم الاقتصادية والمالية، وتوقف التوازن التقليدي القديم بين حاجات الجسد وحاجات العقل. إن التطور لا قلب له، يسير في اتجاه واحد لا انعكاس له. ولابد من أن نعرف كيف نكيف أنفسنا معه.

ومرة أخرى، أيجب الحديث عن الأدب الأفريقي الملتزم؟ إنها الخاتمة التي تفرض نفسها دائما، عندما نبحث فيه للإمساك بالحضور الإنساني في الحكاية، وبصمة الإنسان، والبصمة على الإنسان أي ما له وما عليه. فالحكاية تستخدم ثروة بشرية لخدمة الإنسان. فربما لا بد من هذه الأهمية الخاصة. لتبلور أفريقيا كل حكمتها في أدبها الشفاهي، والذي هو في العمق الوسيلة الأكيدة لنقله للأجيال القادمة.

الهوامش

1. Cf. EQUILBECQ, Contes indigènes l'Ouest africain, t. II.
2. Ch. MONTEIL, Les Khassonké, Paris, 1915, p. 480.
3. Père WINTZ, Dictionnaire français-dyola et dyola-français, pp. 183-184.
4. MOUSSA TRAVÉLÉ, Proverbes et contes bamhara.
5. Bulletin de l'enseignement de l'A.O.F.
6. Bulletin de l'enseignement de l'A.O.F., janv.-mars 1921, p. 5I.
7. Cf. M. GRIAULE, Dieu d'eau, p. 84; Le verbe et le métier à t isser.
8. LANDEROIN et TILHO, Grammaire et contes haoussa, pp. 226 sqq.
9. H. LABOURET, Paysans d'Afrique occidentale, p. 263.
10. Éducation Africaine, juill.-déc. 1938, p. 43.
11. Présence Africaine, n° 8-9, p. 204: « La boule de gruau ».

الفصل الثامن

اللغة والحكاية

يمكـــن أن يخطئ المرء في نصيبه من الغذاء، لكـــن
لا يمكن أن يخطئ فى نصيبه من الكلام

مثل مالينكي

يقول المثل البمبارا: عندما لا تطول يد القرد فاكهة "الجوين *goïne*"، يقول إنها حامضة". ويذكرنا موقف "الرجل الأبيض"، الذي يرفض أن يأخـــذ في اعتباره اللغات الزنجية الأفريقية تحت الذريعة الزائفة، بأنهـــا "بربريـــة" و"بدائية"، بموقف بطل المثل بالضبط. إن اللغات السوداء، لغات ثرية، لغات "ثقافة"، مثلها مثل تلك التي في الغرب، وتكتسب بالضرورة حق المواطنـــة لدينا. فإرادة دراسة الحكاية الزنجية، دون درس اللغة التي تتحدث عنها قـــد يكون نقصا فادحا في تعلم قيم ثمينة، واحتقارًا لثروات لا جدال فيها.

ويُسلم الآن كل علماء اللغة بالوحدة الأولية للغات[١]. ونعثر - عبـــر الكتل الكبرى للتنوع، الصادر عن هذا العرجون الأصلي – على وفرة فـــي الصفات المشتركة، وعلى وجه خاص، تلك الوحدة في الأسلوب، والقـــادرة

على استخلاص سمات عامة. وفي إطار وجهة النظر هذه، تفرض مشكلة الحكاية واللغة نفسها. وهي مشكلة ذات أهمية خاصة، من حقيقة أننا على صلة بأدب شفاهي، حيث يستنسخ الكلام بطريقة أفضل على الإنسان ويحتفظ الكلام، عبر نغم الصوت، بتشكيلة لا نهاية لها من الألوان والظلال. وسنضع أمام أنفسنا مسألة النقاء، ومسألة أسلوب البناء، وهكذا ستظهر لنا الحكاية ومثلما نقولها، ونتحدثها. وقد غمرتها طاقة زنجية، سخية في موسيقاها ولحنها.

* * *

وتُصنفُ الحكايات عادة في خانة الأدب التقليدي. بمعنى أنها بذلك تلعب دور العامل الحافظ للتراث والتقاليد والثقافة الأفريقية: وهي تشكل سلسلة النقل. وهذه البينة ليست صالحة فحسب للمضمون والعمق، بل تحافظ الحكاية على الشكل القديم والتقليدي للغة. إن الحكاية متحف، إذا أردنا ذلك، بل تدلى بشهادتها على نقاء اللغة، والذي ليس عبثا لمن يبحث عن تتبع التطور الأفريقي، بل ليست هناك شهادة أفضل للروح إلا الكلام. لذا سنجد في مجال اللغويات نفس التجاذب والشر، الذي يمارس في كل مراحل الحضارة الزنجية، بل إنه أكثر من تجاذب وشد، إنه تمزيق ربما بين قوة الريح الجديدة، وثقل الأشياء القديمة.

وفي أغلب الحكايات، وليس كلها، لأن بينها حكايات عصرية، بمكون أصلي حديث، حيث يتشكل الموضوع على أساس قديم. ويقول السود *Les Noirs"* هكذا كان يحكى آباؤنا: "حيث يبدعون بالعبارة: "كان يما

كان"... كما يقول القاص "البول" وهو يضع حكايته في ماض غير محدد. هذا التصميم القديم للقصة هو الذي حافظ على نقائها، وكتابتها بلغة أدبية نقية للغاية أنقى من اللغة المحلية الحالية.

ولا تكاد تُفهم الحكايات الداهومية التي تقال في أمسيات التأبين، لمن لا يملكون المعرفة بلغة الفون ***Fon*** الأصلية. تلك التي كنا نتحدث بها "زمن ملوك أبومي. ***Abomey*** وليس اعتباطيا أن تقول الصيغة الاستهلالية للحكاية: "في زمن أجاديا" لأنه أقدم الملوك. إن الطبيعة الباطنية للغة ربما تكون هي التفسير الحقيقي للقانون العرفي الذي يحظر على الشباب الاشتراك في كلمات التأبين.

إن الصيغ القديمة للقص السابقة على العهود الكلاسيكية هي التي حافظت عليها بلاد "السامو"، ويستوى الأمر عند "أجني"، وفي أغلب التجمعات العرقية الأفريقية. وعند البول، الذين تنحدر إليهم كل العناصر الثقافية من البوللي ***"Poulli*** الوثنيين"، كل هؤلاء تتمتع لغة حكاياتهم بنقاوة خاصة، ولا تحتوي كما يُقال على كلمات مستعارة من اللغة العربية، رغم أنها تزين الأحاديث الجارية.

أما حكايات الماندينج فقد حافظت بدرجة أقل على القالب القديم، وبقيت فيها بكثرة التعبيرات البالية، والتي لم تعد تستعمل. ويحكى أنه في قصة يانكا ***Yanka***، تلك الفتاة التي كانت ترفض كل من يطلب الزواج بها، يقول القاص: "كان كثير من الشباب مأخوذين بجمالها، بل يستعمل التعبير المحلي الذي يعني بالضبط "وسقطوا عاشقين لها". وهو تعبير بكلمات مهجورة سابقة على العهود القديمة ***archaïque***، ولا يستعمل كثيرا في اللغات التي يتم

الحديث بها. وفي اللغة السائدة يقال "حرفيا": إن عينه خرجت عليها (كناية عن كثرة النظر إليها). وفي نفس الحكاية فإن تعبير "دبر مؤامرة" غير مستعمل أيضا، ويمكن الإكثار من الأمثلة. فالحكايات تقدم لنا هكذا صورة مؤكدة وحاسمة للغاية لحياة اللغات.

وعلى العكس غالبا ما نشعر بقوة تأثير "الموضة" في اللغات، بينما يحفظ المسنون الروايات القديمة خاصة إذا حفظوها سليمة كاملة، أما الأشكال الجديدة فتكون من عمل "الرواة" الذين يرتبطون باتباع "الموضة". وتلعب "الموضة" في أفريقيا، كما في كل المجتمعات الإنسانية دورا مهما في ميادين التعبير كما في الملبس والزينة، لأن الجريو أكثر طواعية للتضحية بأنفسهم للمستمع من القدماء، فلا يتغاضون عن أي وسيلة للاستفادة من مواهبهم وفنهم.

من هنا، تتسلل للحكاية بعض الألفاظ الأجنبية، كما في اللغة عموما. ولنبارك الحيوية السوداء، التي تزنّج *négrifie* هذه الألفاظ المستعارة وتستوعبها وتتمثلها بسعادة بالغة. وهكذا ففي لغة الماندينج، فإن لفظ "ماء الكولونيا "هو "لاتوكولو *Latukolõ*"، ولفظ "طباخ" اتفق على أن تكون توزوني "*Tusunye*"، ولفظ بطاطس "بومبيتر" *Pompiter*، وقائد دائرة "كوماندا *Kumandã serekli*" وهلم جرًّا. ويسري الأمر على الكلمات المشتقة من اللغات البرتغالية والإنجليزية والعربية. ويذهب استيعابها وتمثلها حتى تطويع الألفاظ المستعارة للقواعد الصرفية للغة. فالموصوف الفرنسي لكلمة عسكري *soldat* اتفق على أن تكون بلغة البول في الجمع *be* و *solda* أي عساكر "*des soldats*. وعندما نتلاعب بتعاقب الحروف الصامتة الاستهلالية (الحرف الأول من الاسم) واحترام استعمال الحروف اللاحقة في

آخر الكلمة *suffixes* المدرسية، يكون المفرد هـــو *tyoldâ, do* أي عـــسكر، وذلك في لغة البول وبالمثل فإن جذر الكلمة في الفرنسية *"riche" ris* التـــي تقابلها في المصدر البول *ris-de* وتساوي *être riche* أي يكون غنيـــا، وعنـــد التصريف: *O-risi-i = "il est riche"* هو غني" وباستعمال تعاقب الحروف الصامتة *be ndis-! = ils sont riches* هم أغنياء "وبهذه الطريقـــة الفعالـــة للغاية تدافع اللغات الأفريقية عن نقائها.

* * *

إن طرح قضية الأسلوب في الحكايات، يعني أننا نستدعي الخـــواص اللصيقة بالجنس الأسود. إن الأسلوب الأدبي الأفريقي هو من نفس قريحـــة الفن التشكيلي، والموسيقى، والرقص، والشرايين الكبرى التي تغذي هذا كله هي التعبيرية، والإيجاز والموسيقية.

وللغرابة فإن الكلام الزنجي تشكيلي، يتمتع بالخيوية، وهو شهادة على نظرية تعبيرية مذهلة. إنه بعيد القصد. يدرك الأشياء فـــي مـــذاقها المـــادي المحسوس ويعيد لها حرارتها. إن كثافة الأصداء الانفعالية التي تخلّقت فـــي نفس الزنجي بفعل صدمة العالم الخارجي في أحاسيسه، تجعل لغته نموذجًا، بتجسيم جمالياتها. ومنحوتاتها. وبهذا يصل إلى تأكيد جدير بالملاحظة، مثلما يقول المثل المالينكي: "يمكن أن يُخطئ المرء في نصيبه من الغذاء ولا يمكن أن يخطئ في نصيبه من الكلام، الذي يوجه إليه".

لقد تزينت الحكايات تماما بهذه التعبيرية. فبداءة، إن مفردات اللغـــات الزنجية الأفريقية بالغة الثراء بكلماتها التعبيرية، وخاصة بأفعالها، التي تسجل

أدنى ظلال كل حركة وموقف وذلك بفضل القواعد النحوية للانشقاق، كما أن الكثير من الألفاظ يصعب ترجمتها بالفرنسية.

وأخيرا، هناك كلمات لا يمكن ترجمتها إطلاقا، وهي الظروف النوعية " *adverbes specifiques*" أو"الظروف الوصفية "*ptifs*" *adverbes descri*. فالبعض لا يريد أن يرى فيها إلا محاكيات صوتية *onomatopeés* مبتذلة. إن هناك ما هو أكثر من ذلك، إنها مجموعات من المقاطع الصوتية *les syllabes*، يجب أن يصدر جرس الصوت فيها صدمة انفعالية تتعلق بالجوهر اللصيق للشيء الموصوف.

إن هذا النهج في اللغة، يوجد في كل اللغات الزنجية الأفريقية، وفي اللغات السودانية والغينية، والنيلية، والبانتوية، وأيضا في لغات الدراويديين (شعوب الدراويد القاطنة في شمالي الهند). وعند التونغا. وحسب هـ جونو[٢] *H.Junod*.قد يكون هناك ما بين أربع وخمسة آلاف لغة، ومن المحتمل أن تكون أكثر في غيرها من اللغات وإليكم المثل الذي يضربه في هذا الشأن بحسب حكاية تونغا: يُحكى أن الأرنب البري بدا كأنه نائم، ولما قام فجأة عندما سمع صوت فاكهة السالا *sala* تسقط من فرع شجرة النسالا *nsala* قال *Katla, Kathla katla- kathla be.kthla- kathla.* التي تترجم بوضوح الصوت الذي يصدر عن القشرة الجافة للفاكهة عندما تصطدم الأفرع عند سقوطها على الأرض، حيث تكمل فجأة رحلتها، حيث كانت النهاية ترد بكلمة ذات مقطع واحد هو[٣] *bé* .

ويمكن ذكر العديد من الأمثلة، مأخوذة من حكايات الغرب الأفريقي. فيقول "البول" عن الحصان حين يُهملج (يرفع القائمتين اللتين من جهة واحدة

معا) ثم صارت *Oyâha tarany tiriny*، وبالمثل *wide nyek* تعني "يعبر بالكلمة الصغيرة للغاية"، حيث كلمة *nyek* هي المجاز لصياح الدجاجة عندما تنزعج من أحد في منامها، ويقوم الضبع الذي يخب (يقفز بخطى قصيرة) في حكايات البمبارا بحركة. *prokoto prokoto* ويعمل الضفدع الذي يقفز في الماء *Prorrr*، أما الكلب عندما تأتي الخادمة وتوجه له ضربة قوية بعصا على ظهره فيهرب بقفزة واحدة: *!yalaou* وتساهم كل هذه الكلمات في تقوية حركة ونبرة القاص. كما تعمل هذه الكلمات على إحياء الشخصيات.

ويا للخسارة: لم ينصت العالم أجمع لهذه الكلمات عند سماعها، أيحتاج لإصدار حكم على الفرض الشاذ والمناهض للتدقيق والتحليل لإكيليبيك[٤] يقال في الغرب: "يبدو أن أذن الأسود لا تسمع الأصوات بنفس طريقتنا، ولاسيما أننا لابد أن نستنتج أنهم يفسرون إدراكاتهم الحسية بطريقة مختلفة تمامًا عنا" إنه يقدمها بترجماتها الفرنسية في قائمة وافية، ويعني الأصوات وكيف تسمع في الأذن الأوروبية، التي تصدر عن نفس الجلبة. وإليكم بعضا من المحاكيات الصوتية: "فكلمة *Ouellêni io* وتعني جلجلة، وهي ضوضاء الجلاجل المعلقة بسوار دسار الأطفال أي *Dindelin*، وكلمة *!Bataou* وهي صوت سقوط شيء في الماء، وطوواه في جوفه =*!Plouf*، وكلمة: *Miniki,manaka* هي صوت المشية الملتوية للثعبان (تأثير بصري) أي *tortilli, tortilla*، وكلمة *Kouhoukou* وهي هديل الترغليات (جنس طير من القواطع من فصيلة الحماميات... إن الهزل بديهي، لا يحتاج إلى شرح.

ولا فائدة من الإصرار على الثراء الذي تترجمه مجموعة مفردات اللغة المرنة هذه، والذي يطوع نفسه لكل الفروق والظلال، بل وحتى للفروق التي تدل على الحذق والمهارة المتجاوزة للواقع.

إن إيجاز الأسلوب هو نتيجة طبيعية للتعبيريـــة: أن تــوحي بــالكثير بكلمات قليلة وأن تمسك بالخطوط الرئيسية للفكرة، بذلك تمهــد لهــا دربــا بسيطا. ويبرع الزنجي في هذا، بفضل ثراء مفرداته اللغوية البليغة. وتعنـــي كلمة واحدة صغيرة للبول وهي *lirde* : نَشَر غسيلا كي يجففه في الــشمس". وتساهم السلاسة التي يصوغ بها القاص كلماته المركبة في رصانة الأسلوب.

إن نظم الكلام مكثف أيضا، ومختصر في آن. ويغلــب أن تــستعمل اللغات الأفريقية أنماطًا مقتصدة، عندما يذكر الزمن. وســيقول المانـــدينجي مثلا: ذهب الضبع *taxara* في الماضي (عند فرس النهــر وحيًّــاه *Ka afo*) صيغة المصدًر، أخذ سلته (مــصدر *Ka..ta*) وأعطـــاه فاصـــوليا (مــصدر *Ka..di)* ورح (مصدر *Ka-taxa*) ويكفي أول فعل ماضٍ لتوجيه كل الجملة.

زد على ذلك أنه مما يساعد كثيرًا في ضغط الأسلوب حقيقة، أن الأدب كان قبل كل شيء شفاهيا: وتفتح درجات الصوت وظلالها، وثراء الأنغــام والأنساق، بسطة من دقائق اللغة، يسهل إدراكها بالحـــواس والعقــل، حيث لا يفيد أن نسجل ونشدد على السخرية، والجـــذع، والتـــساؤل، والخـــوف، والصلف، وحتى تقليد صوت الشخصيات يسمح بمحو المؤشرات التمثيليـــة، فما جدوى استعمال التكرار: "الضبع قال"... ، والأرنب يجيـــب... "إذا كـــان العالم كله كان يتعرف دون عناء على أبطال القصص وممثليهـــا الأُول مـــع نبرة بها خنة وصمم، وصوت خافت أريب؟

إن الحكاية الزنجية موضوعية، وهذه إحـــدى خصـــائصها الكبـــرى، ولا توزع الأحاسيس والخواطر، بل تسرد بدقة، وضعية الأشياء والكائنات، وتعمل الكلمات بحد ذاتها كصور ورموز تؤثر مباشرة على عقل المـــستمع، وتولد الإحساس والانفعال.

هناك فلسفة نستخلصها من هذه الشهادات: وهي أن لغة الزنجي، هي لغة القوة تماما مثل فلسفتها، وهي فلسفة القُوى. فاللغوي يكشف مخلصا عن مظاهر هذا الفكر العميق، وتقود ميتافيزيقا القوى إلى أن نُدرّج تراتبيا قوى الكائنات، وإلى تجميعها إذن في طبقات موجهة على محور من قيم القوة. ألم تولد الرتب أو الطبقات الاسمية في قواعد نحو اللغة، من وجهة نظر العالم هذه والتي أسست لنظام معين عبر علاقات القربى، بل ويُقال عبر القوة الطبيعية بين الأشياء الموصوفة، وتتضح بسهولة الفروق التي نصادفها في الحكايات لهذه القاعدة: فعند الديولا كما عند البول وفي كل اللغات الأفريقية ذات الرتب ربما يغير الحيوان مرتبته ويُلحق بالبشر. وهي أيضا ظاهرة ثابتة في البانتو: إذ تصل الحيوانات للرتبة موبا (**mu.ba**) رتبة الكائنات الشخصية: (ويمكن أن نورد العديد من الأمثلة عند البول. وفي حكاية، يتوجه الأسد إلى الغزالة (ليلا من الرتبة با **ba**) متسائلا عن مقاصدها[٥]. ويقول القاص: "إن الأسد قال له: من الطبيعي أنه ينبغي انتظار المرتبة با **ba**، أو أن يكون المرء في المرتبة مو **mo** وهي رتبة الأشخاص (أو، بي **O,be**) وهذا ببساطة ما تملكه الحيوانات المشخصنة كامتياز لقوة حيوية عليا. وبالتالي تصعد للرتبة التي تضاهيها.

ويتمتع الزنجي ***Le Nègre*** بملكة الموسيقى: وهي المكون الثالث لأسلوبه الأدبي. وتستعمل اللغة بجرسيتها، كقيمة للتعبير. إن اللغات الأفريقية الزنجية هي عموما موسيقية للغاية، ومغنّاة للغاية: لوفرة الحروف المتحركة فيها والتي توجد بكثرة، ويقال عن لغة "البول" إنها كانت لغة الطير، وتحتاج لغة "الفون" ذات النغمات، إلى رفاهة السمع الكبيرة. وفي حكاية للسامو:

تدندن الذبابة البناءة وهي تقوم ببناء عشها، بشكوى صغيرة تجمل الطنين الصادر عن الحشرة على لسان القاص.

وتضفي قيم الأسلوب الزنجي المعرَّفة والمحددة هكذا، قوى تعبيرية أصيلة على الحكاية، التي تعد رسالة ثقافية حُملت للإنسان. أما مسألة المعمار الخاص بالحكاية الذي يوسع الشهادة على أصالتها، فإنه يزيد أيضا من تناول هذه الرسالة وحملها.

* * *

يجب أن يقال إن معمار الحكاية هو المعمار السوداني، وببساطة يقال المعمار الزنجي. وتُبنى الحكاية وتُوشى بإيقاع الفانتازيا الذي يؤديه القاص. فالإيقاع هو الكلمة العليا.

وهناك الموسيقى أيضا، التي تزودنا بالمقاربات الخصبة للغاية، فإذا رسم نسق الأسلوب بوضوح، فلا يشوش أبدًا، بل إنه على العكس يتطور كقطعة من موسيقى الجاز، وبتكرارات مرَدَّدة، وبقطيعة مباغتة للمقام والصوت، وترخيمات حيوية، واتساعات مفاجئة، بل وأحيانا البطء الهادئ للبلوز *blues* (وهي موسيقى بطيئة ألفها زنوج الولايات المتحدة الأمريكية). إنها تأليف ملحمي، أكثر منه عقلانيًا، وتحت الانفعال، وفي اتصال سري مع أمواج ما هو متجاوز للواقع، تلك هي الحكاية. ويغلب كثيرا أن تسبب الحيرة للمستمعين الأوربيين الذين اعتادوا على تسلسل الرواية. فلم يبتكر الأسود الرواية، لأنها التفاخر بالوضع البشري المدرك عندما تلقى عليه التحليلات النفسية الضوء. وهو يحتاج إذن أبنية منطقية عقلية وتحليلات ذاتية، وتوليدات نصية، فالرواية ليست ملحمية ولا تلمس عالم المتجاوز للواقع إلا في نطاق محدد، عندما تتخلى عن النسق المناسب للرواية.

ولابد أن تكون الحكاية الزنجية ذات إيقاع، لكي تستولى علينـــا، وأن يكون الإيقاع على طبلة التام تام، التي قد تواصل التقـــدم، ولا يحتـــاج لهـــا الأسود الذي عرف طريقه، ويستسلم لامتلاك الإيقاع واللحن.

وتوجد اللازمة *leitmotiv* في معظم الحكايات، فأحيانا تكون غناءً رتيبا حقيقيًّا وأحيانا تكون ترنيمة لفظية. وفي حكاية السامو، وعد طفل أباه الـــذي يحتضر بأن يضع تحت رأسه كبد جني، وسافر إلى الدغل، وذبح جنيًا طفلاً، وأخذ كبده وهرب وأخذت الأم تلاحقه وهي تصرخ وتنوح بكلمـــات: بـــابو بخير" *Babou bien* بابو بخير... بابو بخير، أهلك أحياء، وأهلنا ماتوا... "لجأ الطفل بالقرب من عشرة من العميان، وصل الجني. وهو يردد "بابو بخير". قلق العميان أكثر مما ينبغي وضربوا بعضهم بعضا بالتبادل. غادر الطفـــل. ولجأ إلى مكان بالقرب من ثلاثة من الشباب. وأطلق الجني صيحته وخـــاف الشباب من صيحة الجني، وانسحب الطفل.. ووصل عند الذبابة البناءة وقدم الجـــني يصرخ "بابو بخير". وقادت الذبابة صراعا مؤلما ضـــده، وأخيـــرا بلعته وعاد الطفل من حيث أتى يحمل كبد الجني الصغير. ووضعها تحـــت رأس أبيه. إن هذا التأليف بسيط نسبيًا. ويتباطأ القاص في مشاهد متعـــددة. وفي الاستطرادات (وهكذا ربط الطفل جوف الذبابة ليمنع الجني من الخروج ثانية، ومنذئذ ومشد خصر الذبابة ضيق)، فلا يهم أي طريـــق يتبـــع، إذ إن وحدة الإيقاع محفوظة عبر شكوى الجني في العبارة". بابو بخير" التي تدفع حركة مثل هذه اللزمات القصيرة للرقص، والتي تتداخل دون ملـــل للعمـــق الرنان لطبلة التام تام.

أحيانا ما يكون الخط الميلودرامي للحكاية أكثر انتظاما ودقة. فالفروج في قصة الهوسا، الذي سافر لاسترداد دين أبيه، كان يدعو الشيء المـــزعج للحاق به، وذلك في كل مقابلة سيئة على الطريق": لنذهب معًا: هذه الجملـــة

التي تشكل قلب ومركز كل مقطع غنائي هي عامل الوحدة والموضوع أيضا. من ناحية أخرى كان يتقولب كل مشهد صعد حول نفس هـذا الموضـوع - طبقًا لفنتازيا في تنويعات خفيفة. وفي الجزء الثاني مـن الحكايـة، أطلـق الفروج غنائمه الواحدة تلو الأخرى، وذلك ليتغلب على الفخاخ التي نصبها له مدينو أبيه. وكان يقول: "جاء وقتك" فالبناء تناسقي بالنسبة للجزء الأول.

إن الفن الأدبي الأفريقي هو بلا منازع، من نفـس جـوهر الـرقص والنحت. وللحكاية خطوط (أنساق بسيطة) من النمنمات التمائمية، والتي تتمدد أشكالها من إلهام الانفعال الزنجي.

* * *

كان من الضروري أن نأخذ الدروس من اللغة: مما يسمح لنا بعبـور آخر الجسور التي كانت تفصلنا عن الروح الزنجية. وإذا كان نفـاد الـصبر يستولى علينا فلا نفهم الأشياء في مجملها، فيجب أن نعرف كيف نعكف على الكلمات: وكما يقول المثل من البمبارا: "إذا كنت في غضبك، تلقى بسلة من الحبوب على الأرض، فقبل أن تكون قد جمعتها، سيذهب عنك غضبك".

الهوامش

1. Cf. Présence Africaine, n° 8-9, ; C. TASTEVIN, « Comment il parle»,P.61.

Cf. Mlle L. HOMBURGER, Les langues négro- africaines et les peuples qui les parlent, Paris, 1941.

Cf. ASSIRELLI, L' Afrique polyglotte, Paris, 1950.

2. H.JUNOD, Mœurs et coutumes des Bantous, t. II, Paris, 1936.pp.133 sqq.
3. H. JUNOD,op. cit., p. 159.
4. EQUILBECQ,Contes indigenes de l'Ouest Africain, t. I,p.100.
5. H. GADEN, Le Poular, t. I, «La gazelle et le lion», p.230.

الخاتمة

الحكاية، شهادة على إنسانية الزنجية

العالم حصان هارب، يعدو بكل عدته، فإذا مــر بجانبــك،
ضع قدمك في ركابه حتى المكان الذي يطرحك فيه أرضا.

(مثل فولانى)

تشف الحكاية الزنجية عن مفهوم للإنسان، وعن الخطوط العريــضة لثقافة ما، ولإنسانية، وبنية لميتافيزيقا ما.

لذا فللأدب التقليدي لأفريقيا السوداء دور جدير به أن يلعبه في العــالم الآن: إذ يستطيع الأدب وحده أن يجعلنا ندرك - في حميميتــه - العبقريــة الخاصة بالعرق الزنجي. أو لابد للزنوجة المتحمسة أن تمــد فــي العمــق بأصولها وجذورها في التراث القديم والعميق لأفريقيا، وهي التــي مجَّــدتها الأجيال السوداء الشابة الذين كانوا على وعي بموقعهم كزنوج فــي مفتــرق ثقافات أجنبية، وهي قوة تجميع وإثبات لوجودها. ولا يمكن الاعتقاد بإنسانية زنجية بدون أفريقيا. بل الأدعى أن هذه الإنسانية توجد من قبل في أفريقيــا. وسيكون الحج إلى مصادر شباب الكتَّاب السود، هو اكتشاف للكنــز القــديم الذي يجهله "البيض".

ويجب على "الرجل الأبيض" بالتوازى أن يبذل الجهد في البحث، كي يسترجع الأسود وسيكون الإنسان الذي سيجده هو أيضا جديرًا مثلــه باســم إنسان بالرغم من اختلافهما.

فالزنجي كما يظهر في الحكايات، يرى الحياة في شكل مواقف محسوسة، من هنا تقترب مفاهيمه بعض الشيء من نظرية الوجودية (ألم يكن سارتر واحدا من "الرجال البيض" الذين أجروا أفضل تحليل "لوضعية" الأسود)؟ إن الفن الأدبي الزنجي الأفريقي، مثله مثل الأدب الزنجي عموما، هو مرحلة من الحياة، ومن ثم هو "هيمنة على العالم".

إن من صنع هذه الأصالة العميقة لهذه "الهيمنة على العالم" هو أنه صنع نفسه في ارتباط بإيقاع وتناغم. فالعالم في رأي الزنجي الأفريقي نظام من القوى التراتبية الموجهة ويكون الإنسان "ملتزما" وسط هذه القوي. أو أن الإيقاع مرتبط أساسًا بالقوة ***Force*** (نتحدث دائما عن زمن "قوي" وزمن "ضعيف". "فالإيقاع للكائن هو مالك القوة. والشهادة على وجود هذه القوة في داخله، وعلى نبضاته العميقة، وبتعبير آخر فإن الإيقاع بالنسبة للقوة، مثل الوعي للفكرة.

وتتميز الحكايات بالهيمنة على الحقيقة في المحسوس، لأن المحسوس هو الذي يسمح بارتباط المتجاوز للواقع مع قوى الانفعال، وذلك في عالم الواقع. أى بالتحقق أن الإيقاع هو الوصول بامتياز للمحسوس، كما يسمح الإيقاع بالتطابق مع اللذة الروحانية للأشياء والكائنات، لأنه يسمح بوضع نفسه في تساوق وألفة مع النغم الداخلي للأشياء، التي ترقد داخله أو التي يعيش فيها. هذا الانفتاح في وحدة الشعور والمشاركة، يجعل من الإيقاع جوهرًا للشعر، ورقصًا روحيًا، وانطلاقة وتبدو أنه ليست هناك حاجة للبحث في مكان آخر عن مكونات "القوة الانفعالية" للزنجي، "وموقفه[١] من الحب"، وهو توحد خالص مع الإيقاع.

وتكمن الإنسانية الزنجية إذن، في ازدهار وتفتح القوى الحية للإنسان، وأن الحكاية هي أحد العناصر القوية في هذه الإنسانية، وليست ثرثرة طفولية وساذجة كما كان يفكر ولايزال يفكر الكثير من "البيض".

ويملك الزنجي أصالة عليه أن يصونها ويحافظ عليها، وثراء عليه أن يكشف عنه ويتواصل معه، في مواجهة الثقافات الأخرى والإنسانيات الأخرى. ولم يكن يتوافر للحضارة الزنجية عنصر مناضل، لأنها عندما وضعت قيمها وقواها داخل ذاتها، لم يكن لديها ما تجري خلفه من الثروة ***Fortune*** والمأساة الآن هي أن أفريقيا التي تندمج في الدائرة العالمية، يجب عليها أن تثبت نفسها وتدافع عن نفسها. ولبلوغ هذه الغاية يجب تعديل القوالب التقليدية بتخفيف حدتها لأقل درجة. وسينتقل الأدب الشفاهي بالتأكيد إلى مرحلة الكتابة ويجري التحول في داخله (إننا نفكر بوجه خاص في بيراجو ديوب، وفي باكاري ديالو، وكيتا فوديبا وفي ليوبولد سيدار سنجور): إن الانتشار الواسع والمتعاظم للتعليم والكتابة في أفريقيا ليس فحسب عملا مأمولا بل ضرورة.

ما الذي ستصير عليه الأصالة الأدبية الزنجية في مفترق الطرق هذا؟ سيفتح طريقان وكلاهما واعد.

ستسمح اللغة الفرنسية - من ناحية - بفضل عملية التكيف والإثراء وتفجُّر الأشكال الذي يواصله عادة الشعراء السود، والذي يصنعون منه أداة طيبة بتقديم أدب جديد مليء بالحمية والقوة.

من الناحية الأخرى، ستشهد اللغات الزنجية الأفريقية المهمة للغاية، مجيء شكل مكتوب، سيسمح للسود بالتعبير عما يجيش في صدورهم بنفس كلمات أسلافهم. وهذا التيار هو الذي يحتمل أن ينجز مستقبلاً عظيمًا.

. وأخيرا، ومن المؤكد أنه سيظل جزء مهم من الأدب الأفريقي شفاهيا، وسيواصل التداول بهذه الطريقة الشفاهية. إن مملكة الحكاية تبدأ من داكـــار رغم أننا نتكلم عنها في كل مكان، كما نتكلم عن الإنجـــازات الاقتــصادية، والبرامج، والخطط وهي تمتد على طريق الدغل والغابة، ونأمل ألا يتـــرك الشباب الأفريقي نفسه كثيرا وقد انجذبوا لإغواءات عالمنا العقلاني والتقني. وأن يستردوا صنادل الأرنب البري من أجل التسكع في الظل على طريـــق غابة التقاليد. وكما يقول المثل في الهوسا: "إذا وجدت طريق السلم، فـــامض فيه مهما طال......"

الهوامش

1. L.S. SENGHOR, Les plus beaux écrits de l'Union française, p.166.

ملاحق

أوراق وثائقية

حكاية مدهشة

الطفل والذبابة البناءة والجني دونون *Donon*

(حكاية السامو، من واهيجويا *Ouahigouya*، في فولتا العليا، جمعها **جوزف كي زيربو** *Zoseph Ki-Zerbo*)

وهكذا تصل. حكايتي.

كان لرجل خمسة أبناء، وكان ثريا، وذات يـوم توجـه إليـه أبنـاؤه متسائلين: "قال الابن البكر مخاطبا أباه: "يا أبي. عندما تموت سأذبح ثيرانـا" وقال ثاني الإخوة "سأذبح حصاني الجميل"، وقال الثالث: "سأذبح اثنين مـن الكوبا[1] *Kobas*" وقال الرابع: سأذبح ثلاثة من خرافي، أما الابن الأصـغر فأضاف: "أما أنا سأضع كبد الجني دونون تحت رأسك. فأجاب الأب: "هـذا رجل. أهنئك."

يمرض الأب، وفي لحظة، يصبح الأب في وضع جد خطيـر، علـى وشك الموت. وينتظر الجميع بعد أن عيل صبرهم أن يوفوا بوعودهم. وفي حوالي الساعة الثالثة صباحا، ودَّع الكهل أبناءه، مهنئا الابن الأصغر كالعادة.

وعند انبلاج الصباح، غادر الابن الأصغر منزل والديه، وسافر فـي الدغل المجهول، يمشي، ويواصل المسير، ويصل على مقربة من نهر يتدفق، يتوقف فيرى جنيًّا *Genie* يهم بتقديم الماء لولده. فينظر إلى الجني، فيناديه. يقترب منه. فيعهد إليه الجني بولده ويذهب لجمع جذور الصو *So*[2]، ليصنع منها نقيعًا لولده. ولما غادر الجني ووصل خلف غابة الجم *Buisson* (غابة

فتية الأشجار يراوح طول الواحدة من ثلاثة إلى أربعة أمتار)، أمسك الطفل بالسكين الذي كان يحمله في جيبه وتوجه فجأة نحو الجني الصغير وذبحه وانتزع كبده وفر هاربا.

عادت الأم، وعندما رأت جثة ابنها على الأرض بدأت في ملاحقته باكية وتصيح: "بابو بيان، بابو بيان ***Babou byen.*** أهلكم يعيشون، وأهلنا يموتون.!"

واصل الطفل الجري، حيث يقابل عشرة من العميان. يسأله العميان: لماذا تتنفس بقوة هكذا. أينبغي عليك الجري؟ أجاب الطفل: دعوني أمر. إن الشيء الذي خلفي مرعب وخطير. قال العميان: قل إذن، نعرف جيدًا أنك طفل، ويمكننا نحن العشرة وبعصينا الطويلة أن نقتل أيا من يكن." وبعد وقت قليل يسمع العميان صراخ الجني، ويسألون الطفل إذا كان هذا هو الشيء المرعب. أجاب الطفل: نعم. فيسألونه أين أنت؟ تعال لنضعك في وسطنا. ولما اقترب منهم الجني، تركهم الطفل دون أن يعرفوا، وعندما يطلق الجني صيحته يعتقد العميان أنه بينهم، ويقومون وعصيهم بأيديهم، يتضاربون فيما بينهم ويضرب بعضهم بعضا.

ثم قابل الطفل ثلاثة من الشباب. فينادون عليه، ويسألونه: لماذا تعدو هكذا بسرعة كبيرة؟ فيخبرهم أن الشيء الذي يطارده مرعب. يجيب الشبان الثلاثة "نحن ثلاثة، كبار، وشباب أقوياء، ابق معنا وسنرى. وفي الحال تُسمع صيحة الجني: "بابو بيان. بابو بيان. أهلكم يعيشون.. وأهلنا يموتون". ويسمعه الشبان الثلاثة "ويسألون الطفل عما إذا كان هذا هو الشيء المرعب الذي يطارده. فيجيب بالإيجاب. ويطلب إليه الشبان الثلاثة أن يسارع بالجري ولاسيما أنهم لا يقدرون على قتل الجني.

ويجرى الطفل، ويصادف الذبابة البناءة، التى كانت تحيك ملبسها وهي تغني "لا أصغى لأحد ولا أحد يقدر على أن يصغى لي" وتسأل الطفل: لماذا تجري هكذا ويجيبها الطفل:

انتبهي إن ما يطاردني هو شيء مرعب، فتنصحه الذبابة البنـــاءة أن يتوقف هنا فيقول لها الطفل: "إن أمثالك أوقفوني أيضا.". وبعد قليل يُـــسمع صراخ الجني: "بابو بيان بابو بيان أهلكم يعيشون وأهلنا يموتون". ويـــصل الجني ويأخذ الطفل. وتسترد الذبابة البناءة الطفل، وتبلـــع الجنـــي... إلا أن الجني يخرج من الناحية الأخرى، وتكرر الأمر مرتين، وفي المرة الثالثـــة تبلعه وتطلب إلى الطفل أن يأخذ خيطا ويربط به بطنها. وفعـــل الطفـــل. إذ تناول حبلاً وربط به بطنها.. فقالت له الذبابة البناءة الآن عليك أن تـــذهب. ولهذا ومنذئذ صار خصرها مشدودا.

ويشكرها الطفل، ولما عاد لأهله، وضع كبد الجني الصغير تحت رأس أبيه، وهكذا وضعوه في المقبرة.

انتهت حكايتي

حكاية حيوانات

الحيوانات التي زرعت نفس الحقل

(حكاية فولانية من السنغال عن الرواية التي جمعها جادين ***Gaden***)

هذه هي الحكاية كما كانت توجد تقابل كل من الضبع والأسد والنمر والأرنب البرى الصغير، وقالوا إنهم سيزرعون حقلاً واحدا كبيرا.

فتجمعوا، وزرعوا حقلاً من ذرة النديياميري *Ndiyamiri*، وقاموا بأعمال الزراعة، حتى جاء الوقت الذي أنتج الحقل الذرة البيضاء، فحصدوها، ولما انتهوا من عملهم، وضعوها في مخزن، قالوا على الجميع أن يسعى كل من ناحيته عما يمكنه أن يجده .

وافق الأرنب الصغير، إلاَّ أنه عاد، وقصد المخزن، وحمَّل كل محتواه. حتى صار خاويا، ونقله، ووضعه في الدغل، وأخذ كل فضلات الضبع التي وجدها، ووضعها في المخزن.

ودام هذا الحال، حتى عاد الآخرون، وقالوا: "لنقترب بعضنا من بعض"، تماسكوا واقتربوا، حتى لم يعد ينقصهم إلاَّ الأرنب البري الصغير، نادوا من بعيد عليه، وطلبوا من الضبع أن ينادي عليه نادى الضبع: "أيها الأرنب الصغير كومبا! "أخفت الأرنب الصغير كومبا صوته وقال: إيه. نام "*Ehei Nam*"! ثلاث مرات. ونهض الأرنب الصغير، وبلل جسمه بالماء

ليقال إنه العرق. وقالوا له: أأنت، متعب! "بدعوا المسير: "هذا هو الأسد، إنه الزعيم، فلنرافقه حتى نوصله، ورافقوا الأسد لحراسته وأوصلوه إلـى داره، قالت أم الأسد: "أحمد الله، فقد عاد صغارى الأوغاد. "وقد اتُّفق أن قدم الفيل معهم، إنه دياللو. كان يتتبع أسدا عظيما "للفوندي" *Fondé*، وهوعندما يــزأر تسمعه البلاد العليا، ووادي النهر أيضا. وكان يتتبع النمر الـصغير صــانع القفزات، الذي يقفز من أعلى البلاد، حيث يسقط في وادي النهر، وكان يتتبع الضبع سيللي دمبا *Silli Demba*. وكان يتتبع أيضًا الأرنب الـصغيركومبا، الذي حال ذكاؤه أن يكون ملكــا. قــال الأرنــب لأمــه أن تتــزع قــشر الدخن *Ndiyamiri* (الذي كان قد سرقه من المخزن العام) وتبادله بالـسامي *Sammé*. فقد كانت كل أمهات الحيوانات تطبخن العصيدة من السامي، إلا أم الضبع، التي كانت تطبخ العصيدة بالدخن (وهو ما ايقظ الشكوك في نفــوس الحيوانات).

قال الجميع: "تعالوا، لنذهب، لنطلّ على مخزننا"، فذهبوا إليه، فوجدوه وقد خلا تمامًا إلاّ من فضلات ضبع، وبعض سنابل صغيرة من الدخن على رأس المخزن، وطلبوا من الأرنب الصغير أن يتسلق ليرى ما الأمر! لفــت الأرنب أنظارهم إلى أن سيقانه قصيرة للغاية فطلبوا من الضبع أن يــصعد، صعد الضبع، وأخذ ملء باع من السنابل، ثم ألقاه على الأرض، ثم أخذ ملء باع من سنابل الدخن مرة ثانية وألقاه، ثم مرة ثالثة وأخذ مــلء بــاع مــن السنابل وجلب معها فضلات ضبع. هنا بدأ الضبع في البكاء. فطلبوا من النمر أن يذهب إليه ليقف عما يبكيه. ذهب إليه النمر، فوجد فضلات ضــبع وقــد ملأت المخزن. وقال له: أأنت من فعل هذا؟ فأجاب الضبع: لا لست أنا.

فذهبوا إلى النهر كي يخضعوا للاختبار: قفز الفيل، ولم يلمس المــاء، وقفز الأسد ولم يلمس الماء، وقفز النمر ولم يلمس الماء، وقفز الضبع ولــم

يلمس الماء وقفز الأرنب الصغير فوقع في النهر. فقال الأرنب الصغير: "إن هذا حدث له لأنه قصير السيقان، هو ما أكسبه هذا".

رجعوا، وقالوا: "لنذهب، نحن جميعا وكأن كل واحد منا يغدر بأمه"!. جهز كل واحد سلسلة رديئة، مررها في رقبة أمه عن طريق هزّها قليلاً فقط، قامت الأمهات بكسر السلاسل، وذهبن لحال سبيلهن، أما الضبع فجهز سلسلة قوية، ووضعها في رقبة أمه، التي لم تقدر على كسرها.

فقالت الحيوانات: "لقد باع أمه، فهو الذي أكل الدخن".

حكاية روائية

الفتاة الشابة يانكا *Yanka*

(حكاية مالينكية من سيجوري Siguiri جمعها فاديلا كيتا Fadiala Keita)

كانت هناك فتاة شابة اسمها يانكـــا تعيش في قرية، لم يكن لها رفيـــق ولا عشيق. ولما كانت الشابات في مثل سنها يلهون في ضوء القمر، لم يقدر أحد على إخراجها معهن.. وفي منتصف الليل، وبعد انتهاء اللهـــو والـــسمر، كانت تخرج وحيدة، وتذهب للرقص على المسرح العام.

وفي الليل الدامس، كانت ترقص، وتضرب بيديها وتغني:

أرقص وحيدة، وحيدة

أرقص وحيدة، وحيدة

إذا لم يرقص أحد

أرقص أنا، وحدي تمامًا.

وهكذا كانت تفعل دائما.

كان قد وقع في غرامها عدد من الشباب، لكنها امتنعت عن الجميـــع، وقال شاب معجب بها، إنه سيتزوجها، مهما كانت وســيلته فـــي التـــصرف حيالها، واتفق حول هذه المسألة مع أحد أصدقائه، ودبر المـــؤامرة، وأطلـــع والدي الفتاة على مشروعاته.

وذات مساء، ارتدى صديقه كما هائلاً من الملابس المزركشة والمبهرجة، وربط عددا من الجلاجل حوله، وأخذ هيئة وَحْش مرعب. وفي منتصف الليل وعندما كانت الفتاة في أوج الطرب والحماسة، ذهب إلى المسرح العام وأخذ يرن جلاجله ويخشخش ويقول:

كينج، كونج، كينج، كونج

أنا، هو من تبحث عنه يانكا

النينكي نانكا ***Le Ninki Nanka***

هو من يبحث عن يانكا.

وعندما رأت الفتاة هذا، استولى عليها الخوف، وهربت. اقتفى الوحش وقع خطواتها.

وقفت الفتاة أمام دار أمها، وقالت:

أمي، أمي، افتحي الباب

أمي، يا أمي الغالية افتحي الباب

هناك شيء ما في بستان الموز

شيء ما يتتبع يانكا.

قال الشاب كينج كونج أنا هذه يانكا التي تبحث عني.

وهذا النينكي نانكا الذي يبحث عن يانكا.

قالت لها أمها: "لا حيلة لي مع النينكي – نانكا، اذهبي عند صديقك".

بعد ذلك ذهبت عند والدها، ثم أخيها، ثم كل معارفها، ولم يشأ أحد منهم أن يفتح لها الباب.

وقفت لا تلوي على شيء، فذهبت عند طالب الزواج بها، الذي فتح لها الباب، وضرب طلقة في الهواء فطرد النينكي نانكا.

أمضت الفتاة الشابة الليل لدى صديقها. وفي الصباح قالت إنها لن تعود أبدًا عند أمها، لأنها وجدت الرجل الذي كان يروق لها، ويعجبها.

حكاية رمزية

الفروج يسبب قلاقل

(حكاية هوساوية، جُمعت في زندر Zinder جمعها كـل
من لاندروان، وتيلو Landeroin, et Tilho[4])

سافر فروج صغير، كان قد مات أبوه، وذلك ليسترد دينا لأبيه، يُقدر بكوري من الصدف (نقد من صدف كان رائجا في أفريقيا السوداء)

فصادف قطعة من الخشب التي اصطدمت به وأوقعته

ولما نهض قال لها: آه يا قطعة الخشب.. كنت هنا، حقيقة!

فسألته قطعة الخشب: إلى أين أنت ذاهب؟

أجاب الفروج: لأسترد دين أبي.

فسألته قطعة الخشب: أنذهب معًا؟

فقال الفروج الصغير: هيا! أخذها ووضعها في حقيبته (حقيبة تحمل على الكتف بسير من جلد) وبدأ في المسير، وقابل قطًا فقال له: إن هذا اللحم لي. قال الفروج: لا.. لن تتملكني!

سأله القط: إلى أين أنت ذاهب؟ أجاب: لأسترد دين أبي كان قد تركه.

قال القط: لنذهب معًا. أخذه الفروج الصغير ووضعه في حقيبته:

وصادف ضبعا فسأله: أيها الفروج الصغير. إلى أين أنت ذاهب؟ قال: أذهب لاسترد دينا لأبي.

فقال: لنذهب معا. أخذه الفروج ووضعه في حقيبته وغادر.

فصادف أسدًا سأله: أيها الفروج الصغير، إلى أين أنت ذاهب؟ أجاب: لأسترد دين أبى، قال الأسد: لنذهب معا.

أخذه الفروج الصغير ووضعه في حقيبته وسافر.

وصادف فيلاً وسأله: أيها الفروج الصغير، إلى أين أنت ذاهب؟

رد الفروج: أذهب لأسترد دين أبي، قال الفيل لنسافر معا:

أخذه الفروج الصغير ووضعه في حقيبته ثم سافر،

وصادف محاربا وسأله: أيها الفروج الصغير إلى أين أنت ذاهب؟ رد الفروج: أذهب لاسترد دين أبي قال المحارب: لنذهب معًا. أخذه الفروج الصغير ووضعه في حقيبته وسافر.

أخيرا وصل الفروج إلى القرية حيث التقى مديني أبيه. فقالوا للملك: وصل غريب إلى القرية.

وأراد الملك أن يخيف الفروج الصغير. وسخن ماء، وقال له: إنه سيصب فوقه هذا الماء المغلي، وسيموت.

شرعت ابنة الملك في الصياح: قالت أنا من سيحمل الماء! أنا من سيحمله! وحملت الماء المغلي فوق رأسها، فقال الفروج الصغير لقطعة

الخشب جاء وقتك. ثم أخرجهـا مـن الحقيبـة ووضـعها علـى الأرض. واصطدمت قطعة الخشب بالفتاة ابنة الملك وأوقعتها – وسال المـاء علـى الأرض وأحرقها فقال:

يجب أن نضع هذا الفروج في قُن الدجاج الضخم كي ينقروه حتى يموت. لكن الفروج الصغير أخرج القط قائلا له: الآن أرد إليك حريتك.

قتل القط كل الدجاج، واختار واحدة سمينة وأكلها ومشي.

قال الناس: لنضعه بين الغنم، هناك سيداس تحت أرجلهم، إنهم يريدون له أن يموت.

قال الفروج الصغير: أيها الضبع: الآن أرد إليك حريتك.

قتل الضبع كل الماعز واختار واحدة سمينة وأكلها، وانصرف.

قالوا: لنضعه في حظيرة الثيران ووضعوه فيها. قال الفروج الصغير أيها الأسد. هذا يومك.

وأخرجه من الحقيبة.. وذبح الأسد كل الثيران. وانتقى واحدا سمينا والتهمه.

قالوا: إن هذا الفروج الصغير متكبر ووقح ولا يريد أن يموت فلنضعه في مرآب الجمال وهم سيدوسونه ويقتلونه.

قال الفروج الصغير للفيل: أيها الفيل هذا يومك. وأخرجه من الحقيبة وقتل الفيل كل الجمال.

قال الناس: إن هذا الفروج الصغير لن يموت هنا – أعطه دين أبيه.. وعليه أن يرحل. وسنلحق به في الدغل وسنقتله ونستولى على إرثه.

وهكذا نفذوا.. ورحل الفروج وامتطوا جميعا حصانا، حتى الملك، وطاردوا الفروج. إلا أن الفروج الصغير أخرج المحارب من حقيبته، وقال له:

أيها المحارب هذا يومك.

نبح المحارب الجميع، وعاد لمدينة الملك، وورث سلطانه، وهكذا صار ملكا. أما الفروج الصغير فقد عاد إلى عائلته.

انتهت

الهوامش

1. Koba: antilope- cheval,ou hippotragUE.
2. So: racine médicinale utilisée par les mères qui en font absorber d' énormes infusions à leurs bébés pour leur donner de la force.
3. Fondé: terrains de la vallée du Sénégal qui ne sont pas entiere- ment inondés pendant les crues.
4. Extrait de Grammaire et Contes Haoussa, par Landeroin et Tilho, Paris, 1909.

تعقيب

امتداخ عابر(*)

والآن، تعيد دار نشر *بريزانس أفريكين* ***Présence Africaine*** الرائدة، طبع ونشر دراسة "رولان كولين، *الحكايات السوداء للغرب الأفريقي- شهادات كبرى في الإنسانية الأفريقية*، التي كتبت عام ١٩٥٠ وصدرت بعدها بسبع سنوات، أي منذ مدة طويلة وباهتمام بالغ، وها هي تصدر عن نفس الدار وبعنايتها، بعد ما يقرب من نصف قرن.

لقد منحني المؤلف امتيازا ودودا بالتعقيب على هذه الطبعة الجديدة، في شكل تذييل موجز. فبأي صفة؟ لأنني اكتشفت، منذ خمسة وثلاثين عاما، في جهة ما من كنشاسا، في مكتبة صديق، هذا الكتاب الصغير، والذي لم يفارقني منذئذ، إن صلته الوثيقة بالموضوع والدقيقة، وقدرته على المشاركة الوجدانية، وإرادته الصلبة في الاعتراف بقيمة عبقرية الآداب الشفاهية الأفريقية، التي حوصرت طويلاً، عبر تصغيرها واختزالها، في أنها

(*) يقصد بالعابر أولئك الرواد الذين عبروا بالتراث الشفاهي الأفريقي – والحكاية في القلب منه- بعد أن حوصر طويلا في زمن التمييز.... كي يُسمع، ويُقرأ، ويتم الحوار حوله..... وهنا يضع رولان كولين بدراسته القيمة هذه معالم هذا الحوار(المترجمة).

"فولكلور"، كل ذلك لم يتوقف عن إثارة شعوري، كمثال على الابتزاز الواضح، والمجرد من التسامح بل والمتعجرف.إنها حزمة من المفاتيح الفاعلة على الدوام، دون بريق خادع ولا قعقعة. من أجل انفتاح الأذهان وخاصة لأولئك الذين كانوا منغلقين في الأسطورة العبثية المخزية لسيادة وتفوق "الرجل الأبيض".

وحينما سنحت لي الفرصة أخيرًا، أن التقي شخصيًا بـرولان كـولين شخصيًا في باماكو في فبراير ٢٠٠٤، في إطار "الحدث الأدبي: مسافرون مدهشون"، نقلت إليه في التو، إلحاح الإعجاب الذي كنت أحمله لكتابه الأول، الذي أفادني كثيرا ولسنوات في مهام متعددة قمت بها في مجال التعليم في الكونغو والبرازيل وبلجيكا.

لهذا حظيت بشرف اختياري "كراوِ"، فهل يُقال إن في هذا الكتاب الأول، لم يكن هناك شيء وقد صار مهجورا أو لا يقدم مادة للمناقشة؟ بلى بلا ريب. لقد أدت مفاهيم معينة، وتعبيرات تتسم بلغة معينة لعصر معين – واجبها، وهذا أكيد مثل ما ورد في صفحة (٣٥) "الروح الأفريقية ونحن"، والروح والأدب الزنجي، وفي صفحة (٣٦) ترد عبارة "العقل الزنجي الأفريقي"، والثقافة الزنجية" وفي صفحة (٨٥) ترد عبارة "الضحكة الشاملة للزنجي" ون....، وفي صفحة (٨٨) هذا التأليف الزنجي النموذجي، وفي صفحة (٩٠) والسود يعبدون....

تستطيع مثل هذه التعميمات، المتأثرة بشدة ببصمة التعاطف والمشاركة الوجدانية أن تدهش وتزعج، بل وربما تُنفر القراء الآن، سواء كانوا من أفريقيا أو أوروبا. وتؤرخ صياغات مثل "الروح الأفريقية"، والعقل الزنجي

وغيرها من الصياغات القريبة- لزمن تطبع فيه نظرية التمييز والمفاضلة، الأذهان وبعمق، وحيث يفسد المفهوم الزائف للجنس، مفهوم الثقافة، وحيث كان يُعذب ويرهق لون الجلد حتى العبث، وهكذا تُحاصر الكثير من المحاولات المخلصة والأمينة لفهم "الآخر".

فإذا كانت هناك صياغات معممة تخضع للنقاش والجدل الفكري، الآن، وتزين بعض مواضع صفحات هذا التحليل، فمن الخطأ والظلم أن نفقد الثقة في المضمون الأساسي والخواص الذاتية والباطنية للعمل.لقد كان الكتاب وسيظل، قبل كل شيء، مشروعًا لفهم دقيق وممحص، وتبسيطًا ذكيًّا، وواسطة مكتوبة بلغة واضحة وسلسة لا تشوبها العقيدية ***dogmatique***، وليس بها أية رطانة.

أخذت الدراسة على عاتقها أن تدافع عن هذا العصر بلا أدنى شك، لكن كيف لم تتخذ أية أفعال أو أقوال من أجل الشعوب، والثقافات المهيمنة لقرون (لم تكن قد انتهت الهيمنة من ممارسة تدميرها وتخريبها)؟ وكان حجر العثرة الوحيد أمامي شبكة من القراءة "السنجورية" إلى حد ما، التي يمكن أن نرفضها، لكن ليس ذلك هو المهم.

هذه المقاربة الموثقة جيدًا، والتي هي ثمرة بحث وتقصٍ وثيق لدى الباحثين من الغرب الأفريقي في باريس (فرنسا)، وكما قيل من قبل، لها هدف كبير وهو: الاعتراف بعدالة قطاع هام بإبداعيات أفريقيا جنوب الصحراء. أي الاعتراف بالحكاية التي حوصرت طويلا جدا في مرتبة "الفولكلور" الجذاب وكان لكولين روّاد ومبادرون، ذكرهم كثيرًا وبإفاضة لدعم أطروحته، لكن رولان كولين في رأيي هو الأكمل، والأكثر تطابقا مع العابرين، وصاحب الذهن المتفتح، والمدهش، والنبيه في الموضوعات واللغات والسياقات والأنواع والأطوار.

لقد مضى الزمن، هذا صحيح، ومنذ الخمسينيات فإن ميدان دراسة الآداب الشفاهية، قد اتسع بدرجة كبيرة على المستوى الغرب أفريقي، والأفريقي، والعالمي بالطبع. وعلى كل إنسان مهتم بمضمون وأشكال هذه الآداب أن يبادر من خلال التحيز لأبحاث سلسلة من الباحثات والباحثين المحنكين والبارعين، إلى زوايا هامة من تراث أفريقيا الرحب هذا، من ملاحم وأمثال وحكايات وأمثال ملغزة، وشعر، وأغان وقصص تاريخية، وشعارات ورموز، وتصميمات... إلخ منها أشكال حرة، وأخرى متصلبة جامدة، والتي لم تعد منيعة أو صعبة الإدراك (حتى إذا كانت المئات من ثقافات أفريقيا لا تزال تنتظر من يعبر بها) وذلك بفضل الأعمال الباهرة والساحرة لأسماء مثل: آمادو هامباتيه با *Amadou Hampate' Bâ*، وليليان كستلوو *Lilyan Kesteloot*، وكريستيان سيدو *Christiane Seydou*، ماسا مكان دياباتيه *Massa Makan Diabaté*، كمارا لاي *Camara Laye* سوزان بلاسيال *Suzanue Platiel*، سيلفيان كمارا *Sylviane Kamara*، بيير سميث *Pierre Smith* إريك دو دامبيير *Eric de Dampierre*، دينس بولم *Denise Paulme*، جنيفيان كالام جرييول *Geneviève Calame Griaul* ماري بول فيري *Marie – Paule Ferry*، ألفا إبراهيم صو *Alfâ Ibrahîm Sow*، إينو بيلنجا *Eno Belinga* باتريس موفوتا[١] *Patrice Mufuta*. وعشرات وعشرات غيرهم (الذين استميحهم عذرا في عدم ذكرهم هنا)، وذلك بالنسبة للإصدار الوحيد الفرنسي سواء كان علميا أم معمما مبسطا.

إن هذا يذكرنا بأن "الكلام الأسود" الذي نقل من ذاكرة لذاكرة سواء عن طريق "العائلات" أو "الرواة، يمكن أن يُسمع الآن، بل أن يُقرأ على الأقل، وأن يكون أكثر فهما وحفظا، في عالم لا تحجبه ولا تخفيه نصوص

أخرى أو كلام آخر ، بل تتحاور معه. وهكذا قيل، إن رولان كولين "بدراسته الحكايات السوداء في الغرب الأفريقي، عرف أن يضع بكتمان بل وبصلابة معالم هذا الحوار.

جان بيير جاكمان

Jean- Pierre Jacquemin

باحث مستقل
في الآداب الأفريقية
بروكسل – أكتوبر ٢٠٠٤

الهوامش

1. Je les cite dans la désordre et sans pouvoir être exhaustif.

ملحوظة الناشر

نُشرت الطبعة الأولى "للحكايات الشعبية السوداء من الغرب الأفريقي" عام ١٩٥٧ ضمن منشورات "بريزانس أفريكين"، ونقحت هذه الطبعة الجديدة تنقيحا طفيفا بعون من المؤلف عام ٢٠٠٥. واحتفظت بالشكل التعبيري الأصلي، من قبيل فولتا العليا (بوركينا فاسو الآن) والداهومي (بنين الآن).

ثبت المصطلحات

ابن آوي- الثعلب (حيوان من الفصيلة الكلبية)	Le Chacal
الأدب الدخيل	La litterature esotique
الأدب الملتزم	La litterature engagée
الأشخاص العاديون	Les Moyennes gens
الأشكال القديمة المهجورة	Les Formes archaiques
الأصالة	L'authenticité
إلغاء الرق	L'Abolition de L'esclavage
آلة موسيقية أفريقية	Le Balafou
أمسية جنائزية	une Veillée funébre
إنسان من الدرجة الثانية	Le sous- homme
لا يرقى للإنسان	
باطني	Esoterique
البرُوص	La Margouillat
التلاحم	La Cohésion
التعبيرية	L'Expressionnisme
ترنيمة زنجية	Les Negro Spirituals
يمامة	La Tourterelle
تزنّج	Negrifier
تعويذة	Fetiche
ثمرة الكرنيب – دُباء تستعمل كالقناني	La Calebasse

Djinn	الجان (من أصل عربي)
L'Esthetique	الجمالي
Le Conte	الحكاية
Un Conte-énigme	حكاية ملغزة
Les Fables	حكايات خرافية
La Sagesse noire	الحكمة السوداء
Le Stratagème	حيلة – خدعة
Le Bourricot de nuit	حمار الليل
La Pintade	الحبيش – دجاج فرعوني
Le Perdrix	الحَجل
L'Apologue	خرافة حُكمية – مثل
L'Imagination Populaire	الخيال الشعبي
Les Etres Surnaturels	الخوارق
La Brousse	الدغل
La Mouche-maçonne	الذبابة البناءة
Le Sortilège	رقية مؤذية – سحر
La Negritude	الزنوجة
Le Nègre	الزنجي
Le Nègre maudit	الزنجي اللعين
Le Tourd	سُمنَة – طائر من القواطع يتقبل الألحان ويردها
Le Parnasse	شعراء البرناسية (حركة أدبية تؤمن بنظرية الفن للفن)
La Poésie Populaire	الشعر الشعبي
La Poésie lyrique	الشعر الغنائي
La Poésie épique	الشعر الملحمي
Le Tam- Tam	طبلة أفريقية

Enfantine	طفلية
Totemique	طوطمي (حيوان يعتبر كوصلة خاصة بقبيلة فيتخذ رمزا لها)
Le Cycle	طور (فترة زمنية)
Le Cycle de L'Araignée	طور العنكبوت
Le Cycle d L'Hyene	طور الضبع
Le Cycle du Lievre	طور الأرنب البري
Le Cycle de la Tortue	طور السلحفاة
Le Cycle de la Mante religieuse	طور السرعوفة الراهبة (حشرة مفترسة تكمن في النبات)
Le Cycle de L'Antilope	طور الظبي
Le Cycle de la Rainette	طور ضفدع الشجر
L Anonymat	غفل من الاسم
L Art mimique	الفن الإيمائي
Le Fratricide	قاتل الأخ أو الأخت
Le Vôute céleste	القبة السماوية
La Parenté	قرابة
Guènon	قردة – امرأة دميمة
Le Nain	القزم
La Fiction	القصة خرافية
La maxime	القول المأثور
Ingrat	الكافر بالنعمة
un Bestiaire	كتاب الحيوانات (مؤلف رمزي عن الحيوانات..)
Le Lepreux	المصاب بالبرص
L'Elephantiasique	المصاب بداء الفيل – مجذوم
Tacheté	مرقش– منقط

Le Passeur	المعدّي (الذي يساعد في عبور النهر..)
Indiscret	مفشي السر
L'Epopeé	الملحمة
La Metaphisique	الميتافيزيقا – ما وراء الطبيعة
Le Deterreur des Cadavres	نابش الجثث
Le Realisme	النزعة الواقعية
Le Cosmogénie	نشأة الكون
Travestir	نكر (ألبس لباس التنكر)
La Revelation	اليقظة

المؤلف في سطور:

رولان كولين

بدأ العمل إداريا في بلاد السودان (مالي) ثم رئيسا لحكومة الـــرئيس مامـــا ديا *Mamadou Dia* في السنغال، في زمن الاستقلال، خلفا للأب ليبريه *L'IRFED* *Lebret*، ليشغل في نفس الوقت وظيفة جامعية، كما نشر أيضا في دار بريـــزانس أفريكين عملا آخـــر هـــو كينيـــدوجو- *Kènèdougou* "فـــي انحطـــاط أفريقيـــا الاستعمارية".

المترجم فى سطور:

توحيدة علي توفيق

- تخرجت في كلية الآداب قسم الفلسفة جامعة القاهرة.
- حصلت على بكالوريوس كلية الإعلام جامعة القاهرة، ودبلومة العلاقات العامة.
- باحثة بالهيئة العامة للاستعلامات، ثم المنظمة العربية لحقوق الإنسان.
- سكرتيرة تحرير مجلة "أفريقيا" أعوام ٨٦ – ٨٧.
- ترجمت للمركز القومى للترجمة كتاب "سونجاتا"، ٢٠١٠.

المراجع في سطور:

سهير فهمى

- كاتبة صحفية ترجمت عددًا من الكتب من العربية إلى الفرنسية، من بينها:

١ - "لا أحد ينام فى الإسكندرية"، تأليف: إبراهيم عبد المجيد.

٢ - "سفينة نوح"، تأليف: خالد الخميسى.

٣ - "الخرز الملون"، تأليف: محمد سلماوى.

التصحيح اللغوى: **خالد مصطفى**

الإشراف لفنى: **حسن كامل**